revue fotografie 90

год издания XXXIV

номер 2

XIII Всемирный фестиваль молодежи и студентов

Южнокорейская студентка Рим Су-Ктонг приняла участие в фестивале в Пхеньяне вопреки тому, что после возвращения домой ее ожидал суд, а, может быть, и годы тюремного заключения

XIII Всемирный фестиваль молодежи и студентов уже отошел в прошлое. Тысячи делегатов со всего мира давно разъехались из столицы Корейской Народно-Демократической республики Пхеньяна. О празднике молодежи остались лишь воспоминания, запечатленные на нескольких километрах фотопленки. Малую долю их составляют снимки чехословацких фоторепортеров Милана Балды (Агентство печати Орбис) и Карела Цудлина (еженедельник «Млады свет»).

(К материалу на 2-й и 4-й странице обложки и на 6—9 странице внутри номера)

Автор этой цветной фотогрфии и фотографии на 3-й странице обложки Милан Балда

Автор цветной фотографии (На развалинах романтического замка Яноград, Леднице 1968) на 1-й странице обложки Йозеф Птачек

revue

год издания XXXIV

номер 2

Ежеквартальный журнал Агентства печати «Орбис»
Главный редактор — Петра Франкеова
Заместитель главного редактора — Отакар Гембала
Ответственный секретарь — Итка Охова
Графическое оформление — Ярослав Пехоч
Редакционная коллегия: Здено Влах, Иван Козачек, Алена Лабова, Йозеф Молин, Вацлав Фанта, Карел Шмид, проф. Ян Шмок

Распространители:

СССР:
Союзпечать — импорт
Москва

АВСТРИЯ:
GLOBUS
Hoechstaedtplatz 3
A — 1206 WIEN

ВЕЛИКОБРИТАНИЯ:
COLLETS SUBSCRIPTION DEPARTMENT
DENINGTON ESTATE,
WELLINGBOROUGH,
NORTHANTS NN8 2QT

ФРГ:
PLAMBECK
Xantener Strasse 7
Postfach 101053
4040 — NEUSS 1

KUBON UND SAGNER
Hessstrasse 39/41
Postfach 340108
8000 MUENCHEN

ZFV
Follerstrasse 2
POB 101610
5000 KOELN 1

ГОЛЛАНДИЯ:
SWETS SUBSCRIPTION SERVICE
P. O. Box 830
2160 SZ LISSE

ФРАНЦИЯ:
LA MAISON DU LIVRE SPECIALISE
SCE ABONNEMENTS
BP 36
41 353 VINEUIL

США:
THE FAXON COMPANY, INC.
15 Southwest Park
WESTWOOD, MASS. 02090

EBSCO
SUBSCRIPTION SERVICES
P. O. Box 1943
BIRMINGHAM, ALABAMA 35201

ИТАЛИЯ:
DEA
Via Daurant, 15
34143 TRIESTE

ЯПОНИЯ:
NAUKA LTD.,
2-30-19 Minami-Ikebukuro
Toshima-ku TOKYO 171

Адрес редакции:

Фотография-90, Виноградска 46, 120 41, Прага 2, тел. 25 78 91

Печатается в типографии «Свобода», Прага.

Ревю выходит четыре раза в год.
Подписка производится областными и городскими отделами «Союзпечати» и конторами связи в СССР.
Снимки и рукописи, не заказанные редакцией, не возвращаются.

СОДЕРЖАНИЕ

INHALT

SOMMAIRE

CONTENTS

Авторы Фотографий: Балда М. 6—7, Бот М. (Голландия) 44—47, Карре К. (Франция) 38—43, Карре М.-Ж. (Франция) 34, Кущинский Т. 11, Цудлин К. 8—9, Диас П. 75, Гак В. 30—33, Класек Я. 60—63, Лендел Р. 38—43, Марко Й. 20—25, 27, Птачек Й. 53—55, 57—59, Райхманн В. 74, Ресл М. 64—67, Спурны М. 73, Шольц Л. 72, 74—75, Тулея М. 28, Зых А. 18

Авторы цветных фотографий на обложке:
стр. 2 и 3 — Милан Балда
стр. 1 и 4 — Йозеф Птачек

Авторы цветных фотографий в номере: стр. 49—51 — Томас Биллхардт (ГДР)
стр. 52 — Йозеф Птачек

Дорогие читатели,

вы держите в руках второй номер «Ревю фотографии» за нынешний год. Производственный цикл журнала длится полгода, и поэтому этот номер был подготовлен летом прошлого года. Это значит, что в печать он был сдан до исторических событий 17 ноября 1989 г.

Первоначально на этом месте должно было говориться о процессах развития фотографии в Чехословакии в прошлом и проблемах дня сегодняшнего. Кроме того, предполагалось опубликовать не печатавшиеся ранее снимки Вацлава Хохолы, сделаные в майской Праге 1945 г. Эти материалы заменены небольшой серией работ фотокорреспондентов ЧТК, которые были открыты для обозрения еще в конце декабря 1989 г. в пражской галерее Союза чешских фотографов на Камзиковой улице. Уже когда перестали существовать разные табу, которые в предыдущие годы — а точнее, десетилетия — калечили публикации и даже творчество чешских и словацких фотомастеров. Под запретом были как отдельные художники, так и темы. Например, как бы исчезли из истории фотографии 1968 г. Строго запрещалось публиковать в печати и снимки демонстраций в Праге, Братиславе и других городах, которые в 1988—1989 гг. сначала «контролировались», а впоследствии с нарастающей жестокостью подавлялись частями спецназа.

Барьеры рухнули. Я пишу эти строки в дни, когда нашу общественность захлестнула первая мощная волна фотодокументации. Одна за другой проводятся актуальные выставки, экспозиции которых дополняются новыми, свежими материалами, не дожидаясь закрытия, фотографии размножаются на ксероксе и расклеиваются в витринах, в метро — повсюду. Сегодня они, конечно же, и публикуются. В эти минуты не важно, какая фотография лучше, выразительнее. Из калейдоскопа событий настоящего мы всматриваемся и в прошлое.

В середине декабря в Праге одна за другой прошли две выставки, две попытки обратиться к далекой и близкой истории. В галерее «Ческословенски списовател» представила свои фотографии, снятые с середины 60-х гг. по наши дни, Дагмар Гохова. Общественность наконец-то дождалась и более полной публикации работ фотокорреспондентов. Я уже сказал, что снимки фотожурналистов ЧТК стали основой экспозиции документальных снимков, отражающих в первую очередь события августа 1968 г., а также 1988—1989 гг.

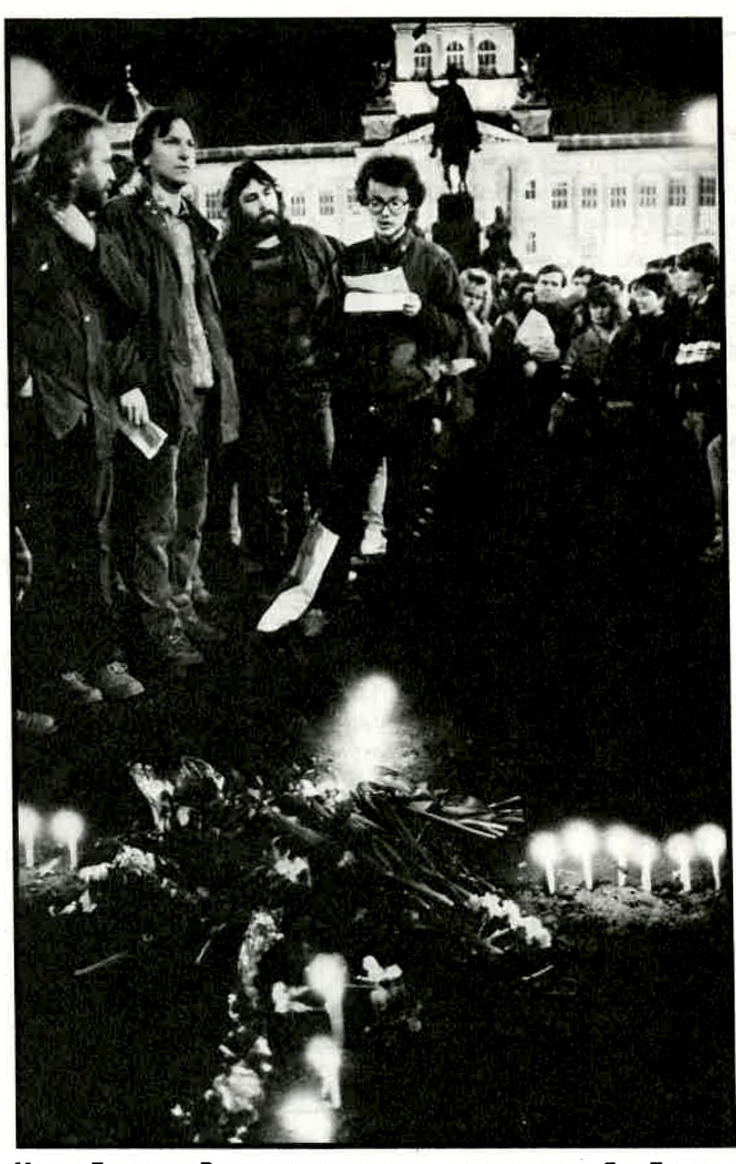
Этот номер журнала открывается фоторaботами последних двух лет. В следующих номерах будут постепенно опубликованы остальные материалы с ранее запретной тематикой.

В 1989 г. мы отмечали десятками выставок и других мероприятий 150-летие фотографии. Однако самой знаменательной датой, самым радостным праздником стала для чешской и словацкой фотографии возможность впредь публиковать любое произведение, независимо от темы и имени автора . . .

ЛАДИСЛАВ ШОЛЬЦ

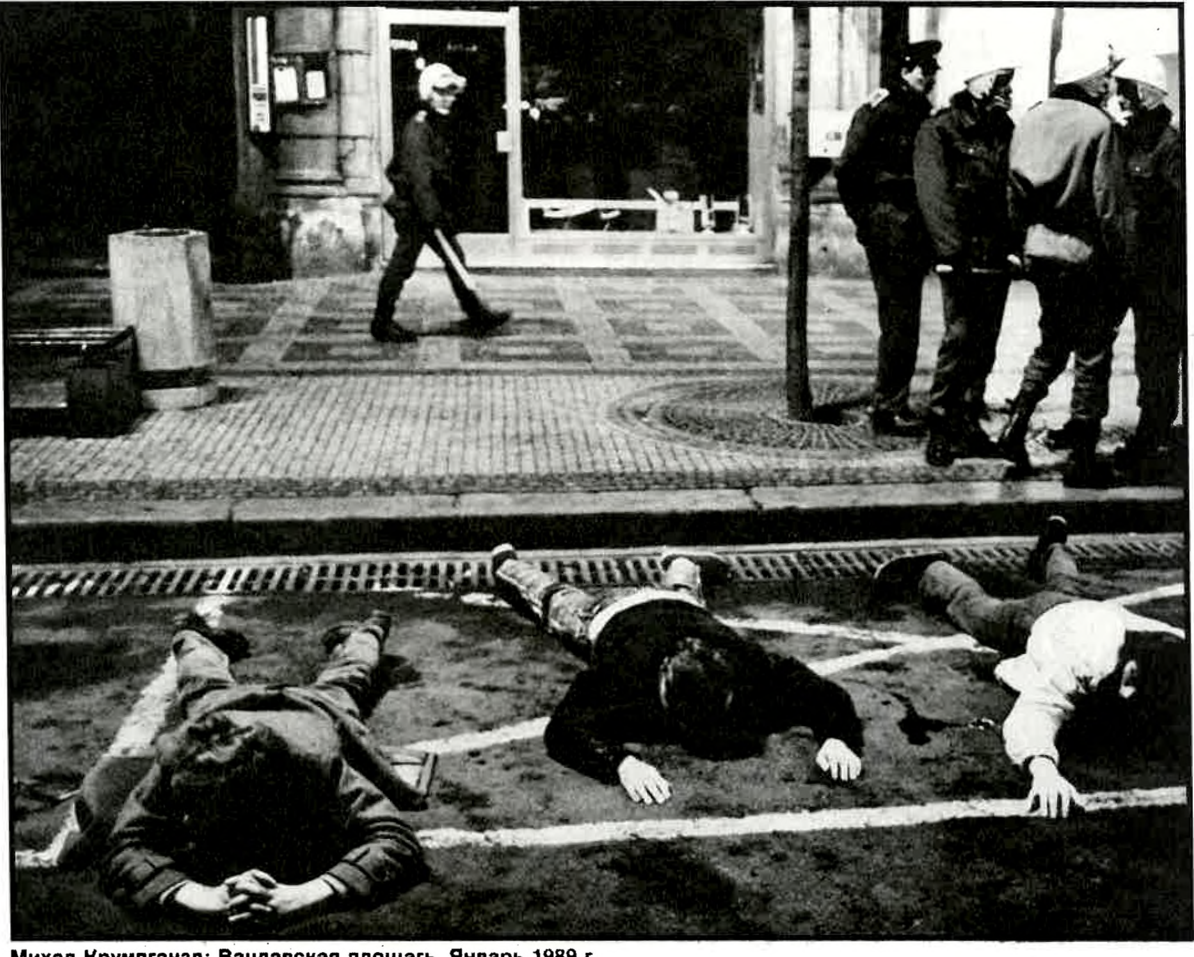
Прага, 21 декабря 1989 г.

Петр Йосек: Слепой на вацлавской площади. 28. 10. 1988 г.



Михал Долежал: Вацлавская плошадь — акт в память Яна Палаха. Январь 1989 г.

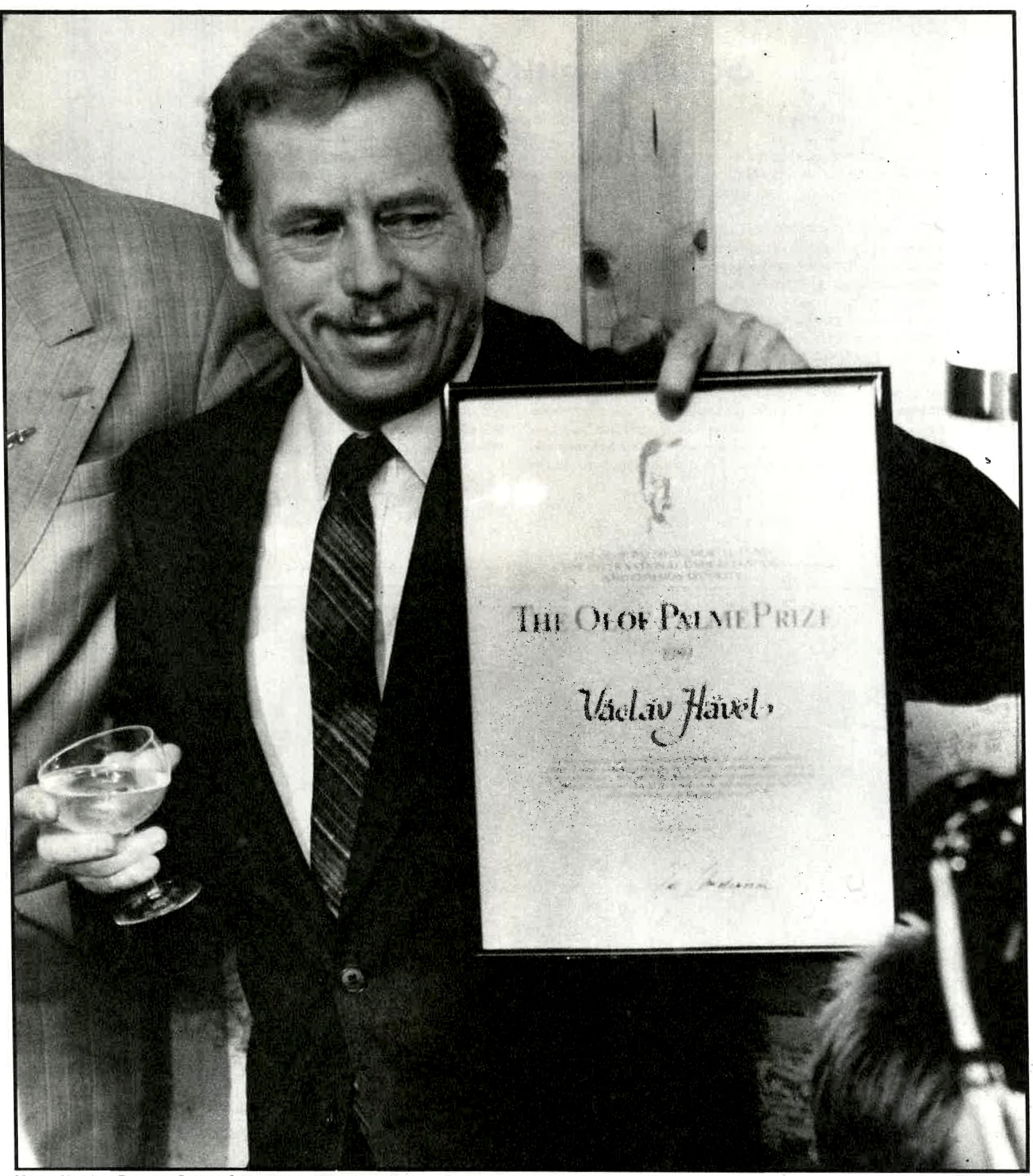
Петр Матичка: Вацлавская площадь. 28. 10. 1989 г.



Михал Крумпганзл: Вацлавская площагь. Январь 1989 г.

Павел Горжейши: Вацлавская площадь. 19. 1. 1989 г.

Петр Йосек: Марта Кубишова на митинге по случаю Дня прав человека на Вацлавской площади. 10. 12. 1989 г.



Михал Калина: Вацлаву Гавелу была в шведском посольстве в Праге вручена Премия Улофа Пальме. 24. 11. 1989 г.

ФОТОГРАФИИ ИЗ ПХЕНЬЯНА

Термин «журналистская фотография» не передает полностью ее характер. Журналистскую фотографию можно понимать или как творчество фотографа-журналиста, или как снимок, помещенный в печати.

Когда речь идет о фотографической корреспонденции, то это скорее как раз снимок, помещенный в печати. Но если речь идет о фотографии, выражающей личное отношение автора, тогда это творчество фотографа-журналиста. Так мы подошли к противоречию между повседневной работой фотографа в печати и его сообственным, личным творчеством. Впрочем, это противоречие постоянно проявляется на всех конкурсах и выставках журналистской фотографии.

В этом номере представляется личное, или точнее, свободное творчество двух фотографов-репортеров, работу который объединило место и время — XIII Всемирный фестиваль молодежи и студентов в столице Корейской Народно-Демократической республики Пхеньяне, который проходил с 1 по 8 июля 1989 года. Это

Милан Балда (год рожд. 1953), инженер-техник по образованию, который начал заниматься фотографией в студенческие годы, потом объединил свои технические знания с фотографической практикой и в настоящее время уже пять лет является редактором-фотографом Агенства печати Орбис в Праге;

Карел Цудлин (год рожд. 1960), выпускник кафедры художественной фотографии ФАМУ, который вскоре после окончания учебы стал членом редакционного коллектива молодежного еженедельника «Млады свет».

Представленные фотографии не носят характер повседневных репортажей, их ценность не проходит после одной публикации. Это дано тем, что они представляют личный подход обоих авторов к событиям, из которых выбирают в первую очередь общезначимое в том, что необходимо запечатлеть чисто по-репортерски.

Фотографии Милана Балды и Карела Цудлина отличаются своей концепцией: Балда фотографирует прежде всего людей, которые его окружают. Цудлин же как бы сопоставляет человека с тем, что его окружает, в результате чего его фотографии получают в определенной степени характер художественной конструкции.

В. В.

Автор фотографий на этом развороте Милан Балда

Торжественное открытие

У памятника Чучхе

Без названия

Певица Луция Била и фотограф Франтишек Райецки

Автор фотографий на этом развороте Карел Цудлин

РЕВЮ ФОТОГРАФИЯ — 90 к 150-летию опубликования изобретения фотографии

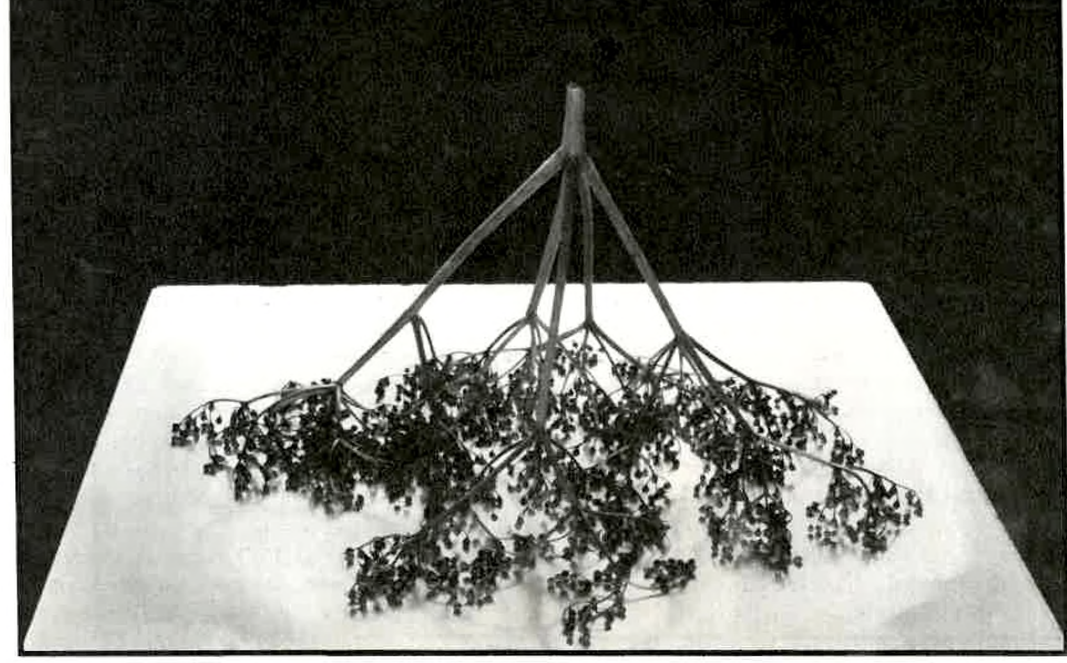
Фотография в Чехии и Словакии в 1945—1989 гг.

(часть 3)

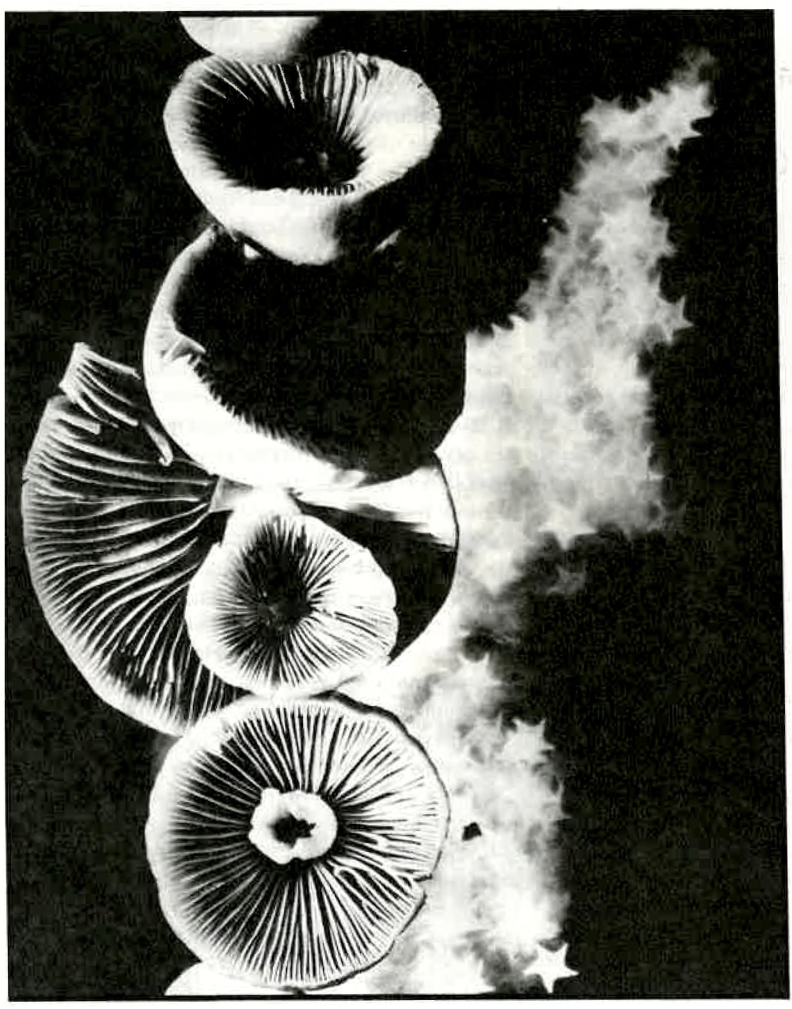
Рубеж 60 и 70-х годов не был для чехословацкой фотографии столь выразительным с точки зрения тематики, стиля или качества, как, скажем, в нашей литературе, кино и живописи. В отличие от этих и других художественных областей в ней сравнительно долго не происходило столь резкого сокращения международных контактов. В нескольких чехословацких городах проходила Всемирная выставка фотографии под названием «Женщина». В ноябре 1970 года в Праге была организована 5-я международная выставка журналистской фотографиии «Интерпрессфото»; составной частью выставки «Интеркамера» (третьей по счету) весной 1971 года явился целый ряд крупных экспозиций фотографии (например, «Америка в кризисе», «Япония глазами 12 японцев», «Итальянская фотография вчера и сегодня», «Английская школа фотографии» или ретроспектива Джона Хертфильда). В здании Староместской ратуши в Праге в том же году была установлена передвижная выставка ньюйорского Музея современного искусства под названием «Новая фотография США» с образцами работ Дианы Арбус, Ли Фридландера, Гарри Виногранда, Йоела Мейеровица и других видных мастеров фотографии. Год спустя, Камерная галерея фотографии «Пофиль» в Братиславе представила снимки тех членов агентства. «Магнум» Давидсона, Глинна и Стока. Посетители 4-й выставки «Интеркамера», устроенной в 1973 году, смогли ознакомиться с экспозицией советской репортажной фотографии «Война и мир», выставкой «Ангажированный фотограф», выставкой итальянской модной фотографии. В пражском здании «Обецни дум» походили одновременно ретроспективные выставки фотографий Августа Зандера и Эриха Саломона. В том же году музей им. Напрстека организовал выставку работ классика американской фотографии Эдварда Уэстона. Редакция журнала «Ревю Фотография» организовала в 1974 году в выставочном зале издательства «Орбис» в Праге первую выставку из цикла «Личности мировой фотографии». В этот период наша фотография довольно редко появлялась за границей. В 1970 году в Мексике состоялась выставка «Сто произведений графики и сто фотографий из Чехословакии», а в Кракове впервые демонстрировалась экспозиция «Современная братиславская фотография». В рамках ярмарки «Сикоф» в Милане в 1973 году были организованы выставки «Франтишек Дртикол» и «Лирические течения в чехословацкой фотографии». В следующем году выставка фотографий Дртикола была представлена в лондонской Галерее фотографов, а ретроспективная выставка фотографий Судека встретила восторженные отклики посетителей Дома Джорджа Истмэна в американском Рочестере. Информированности об актуальных тенденциях мировой фотографии в значительной степени способствовал и журнал «Ревю фотография» в период, когда им руководила Даниэла Мразкова, который опубликовал целый ряд важный зарубежных материалов.

Во второй половине 70-х годов существенно сократилось количество зарубежных выставок фотографий высокого уровня в Чехословакии и интересных экспозиций чехословацкой фотографии за рубежом. После 1973 года выставки «Интеркамера» устраивались без культурной части, а в издательской серии «Одеона» «Художественная фотография» не было издано ни одной монографии зарубежного автора. Лишь в этом году выйдет публикация о Стиглитце. Из крупных зарубежных экспозиций у нас в этот период была практически организована лишь выставка под названием «Швейцарская фотография с 1840 года по наши дни» (1978 год), а из наиболее крупных чехословацких экспозиций за рубежом это были выставки «Лирические течения в чехословацкой фотографии" в Фрайбурге (1975 г.) и Тунисе (1976 г.) и прежде всего ретроспективные выставки фотографий Судека в Нью-Йорке, Лондоне, Стокгольме и других городах, выставки фотографий Дртикола в Брюсселе и канадской Виктории, смотр «Чехословацкая фотография 1918—1978 гг.», состоявшийся в западногерманском Касселе и венесуэльском Каракасе.

В то время, как международные контакты чехословацкой фотографии в 70-е годы постепенно ограничивались, в области развития различных фотографических институций положение в этот период было гораздо благоприятнее. В Художественно-промышленном музее в Праге в 1970 году была основана фотоколлекция, временно помещенная в Национальном музее и Национальном техническом музее. Коллекция пражского Художественно-промышленного музея была использована в ходе 70-х годов Анной Фаровой для устройства таких важных выставок, как «Фотограф Франтишек Дртикол» (1972 г.), «Личности чешской фотографии I» (1973 г.) и «Йозеф Судек» (1976 г.). Специальной обработке и популяризации чехословацкой фотографии не менее способствовал и фотоотдел Моравской галереи в Брно, которым руководит с 1968 г. А. Дуфек, организовавший три крупных выставки современного фототворчества в ЧССР (1969, '71 и 1973 гг.), комплектную Выставку произве-



Ярослав Райзик: Без названия, 1975



Ладислав Бородач: Из цикла «Трансцендентно», 1970

Тарас Кущинский: Свернувшаяся, 1972

дений Судека (1976 г.), большую экспозицию «Волшебство старинной фотографии» (1978 г.), целый ряд других небольших выставок. При Галерее изобразительного искусства в Годонине по инициативе Владимира Жидлицкого был основан в 1971 году Кабинет фотографии, который подготовил обзорные экспозиции „Пейзаж в современной моравской фотографии» (1974 г.), «Портрет в современной моравской фотографии» (1976 г.), «Мотивы труда в чехословацкой фотографии» (1976 г.) и несколько других. В 1979 году в г. Банска Быстица возникла Галерея «ф» во главе с Томашем Фассати. Она развернула богатую выставочную и публицистическую деятельность. В том же году в г. Ческа Липа был открыт Выставочный зал ЦК Союза чешских фотографов,выставочную программу которого на протяжении ряда лет обеспечивал Владимир Рихтрмоц. Драматургию выставок для посетителей с высокими требованиями, охватывающих новаторские экспозиции из истории словацкой фотографии (Карол Ауфрихт, Сергей Протопопов, Ладислав Галох, Штефан Тамаш, Социальная фотография в Словакии и т. д.), авторские выставки современных словацких фотографов, ознакомление с творчеством видных чешских и зарубежных авторов (Яромир Функе, Вилем Райхманн, Эллиотт Эрвитт, Инге Морат, Эйв Арнольд, Брюс Дэвидсон, Марио Джакомелли, Робер Дуано, Александрас Мацяускас, Антанас Суткус, Дмитрий Бальтерманц и другие) и обзорные выставки, главным образом до 1974 года, обеспечивала Камерная галерея фотографии «Профиль» в Братиславе, руководимая Людовитом Главачем. Не менее качественную проргамму обеспечивал на протяжении 70-х годов брненский Кабинет фотографии Яромира Функе, руководимый Ниной Дворжаковой и Яной Врановой. В нем были развернуты, например, экспозиции — «Советская фотография между двумя войнами» (1972 г.), «Фотомакс» (1972 г.), «Молодая братиславская фотография» (1975 г.) и «Стром» (Дерево) (1978 г.), а также — авторские выставки фотографий Мирослава Гака, Макса Альперта, Иво Лооса, Эгонса Спуриса, Ярослава Ресслера, Кая Бремера, Адольфа Шнеебергера, Вильгельма Михайловского, Яромира Функе. Качественную драматургию, направленную прежде всего на показ творчества молодых авторов (например, Ярослав Кучера, Индржих Штрейт, Йозеф Покорный, Петр Климпл, Антонин Галаш, Мирослав Амброс, Милена Балушкова, Франтишек Маршалек, 10 молодых фотографов и другие), имела и Галерея под аркадой в Оломоуце. Отсутствие концептуальности тогдашней вставочной программы пражской «Фотохемы» хотя бы частично уравновешивала с октября 1978 года серия выставок фотографий в помещении «Чиногерни клуб» в Праге, которые подготовила Анна Фарова. В мае 1975 в городе Пржиборж открылся выставочный зал фотоклуба Дома культуры Революционного профсоюзного движения. В Жилине в конце 70-х годов существовала Камерная галерея фотографии. Сравнительно богатую выставочную программу, направленную на пейзажную фотографию и творчество региональных авторов, имел Кабинет фотографии Северочешского музея в г. Либерец, руководимый Яном Кабичеком. Наряду с крупнейшими фотографическими коллекциями Художественно-промышленного музея и Моравской галереи расширялись и коллекции фотографий фондов пражского Музея (Музея изобразительного искусства в Годонине, Северочешского музея в г. Либерец, Галереи изобразительного искусства в Оломоуце, Словацкой национальной галереи в Братиславе, Восточнословацкого музея в Кошице и других учреждений.

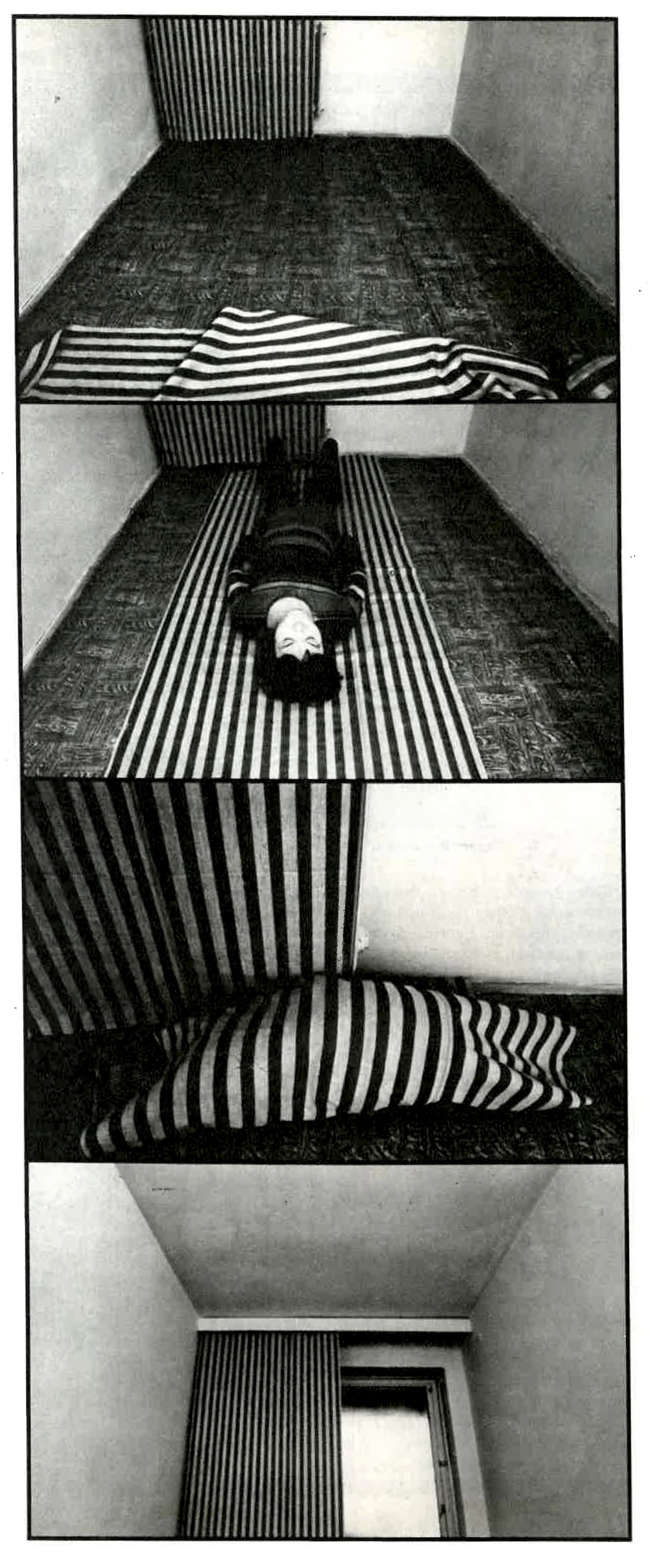
В 70-е годы развивалось и фотографическое образование. В 1971 году на кафедре кино и телевидения кинофакультета Академии изящных искусств (ФАМУ) в Праге был создан Кабинет художественной фотогра-

фии, руководимый Ярославом Райзиком. В октябре 1975 года возникла самостоятельная кафедра фотографии ФАМУ, первым заведующим которой стал Ян Шмок. Выпускники кафедры фотографии ФАМУ начали в ходе 70-х годов оказывать большое влияние на общий профиль чехословацкой фотографии. Ныне они составляют решающую часть известных авторов молодого и среднего поколений. Осенью 1971 года началось обучение в Школе художественной фотографии СЧФ, нынешнем институте художественной фотографии СЧФ, что стало высшей ступенью фотолюбительского образования. В 70-е годы развивалась постепенно и система обучения в фотографических классах при районных и областных народных консерваториях и народных школах искусства (в большинстве случаев в соответствии с основами, разработанными Яном Шмоком). В Словакии нашла широкое распространение система заочного образования фотолюбителей по концепции Ладислава Ноэла. До сих пор преобладавшие отдельные лекции и краткосрочные курсы были заменены намного эффективными долгосрочными системами обучения, основанными на индивидуальной работе студентов в соответствии с твердо установленными принципами. В 1972 году в Кошице была создана средняя художественно-промышленная школа, расширившая существующее число средних фотографических училищ в Праге, Брно и Братиславе.

Само фототворчество первой половины 70-х годов развивалось сравнительно планомерно, исходя из фотографии 60-х годов, хотя и было существенно обеднено ввиду эмиграции Йозефа Коуделки, Эвы Фуковой, Честмира Кратки, Белы Коларжовой, Яна Лукаса, Йозефа Пилманна и других фотографов.

И впредь занимала значительное место так называемая новая волна чехословацкой фотографии, направленная на различные модификации инсценированных снимков. Одно из наиболее выразительных течений составляли экзальтированные сцены и шокирующие пленэрные портреты и акты Франтишека Маршалека, Ростислава Коштяла, Иржи Горака, Павла Гудеца-Агасфера или Петра Баличека, на которых оказал влияние литературный и изобразительный символизм, упрощенное понимание сюрреализма и современная рекламная фотография западного образца. Некоторые из этих авторов стремились к символическому выражению личных чувств и опасений данного поколения. Вот как написал во 2-м номере журнала «Ревю Фотография» за 1972 год Франтишек Маршалек: «Я хорошо знаю, что многие из моих фотографий находятся на границе естественного и желаемого. Иногда на них больше желаемого, однако, лишь в интересах выражения таких понятий, как цивилизация, ужас, нерешительность, одиночество и т.д., в которых бывает обычно желаемого больше».

Сильную презентацию в этой «новой волне» имел более тонкий лирико-романтический аранжемент Михала Тумы, Антонина Нового, Якуба Рудольфа Дуды, Петра Фран-

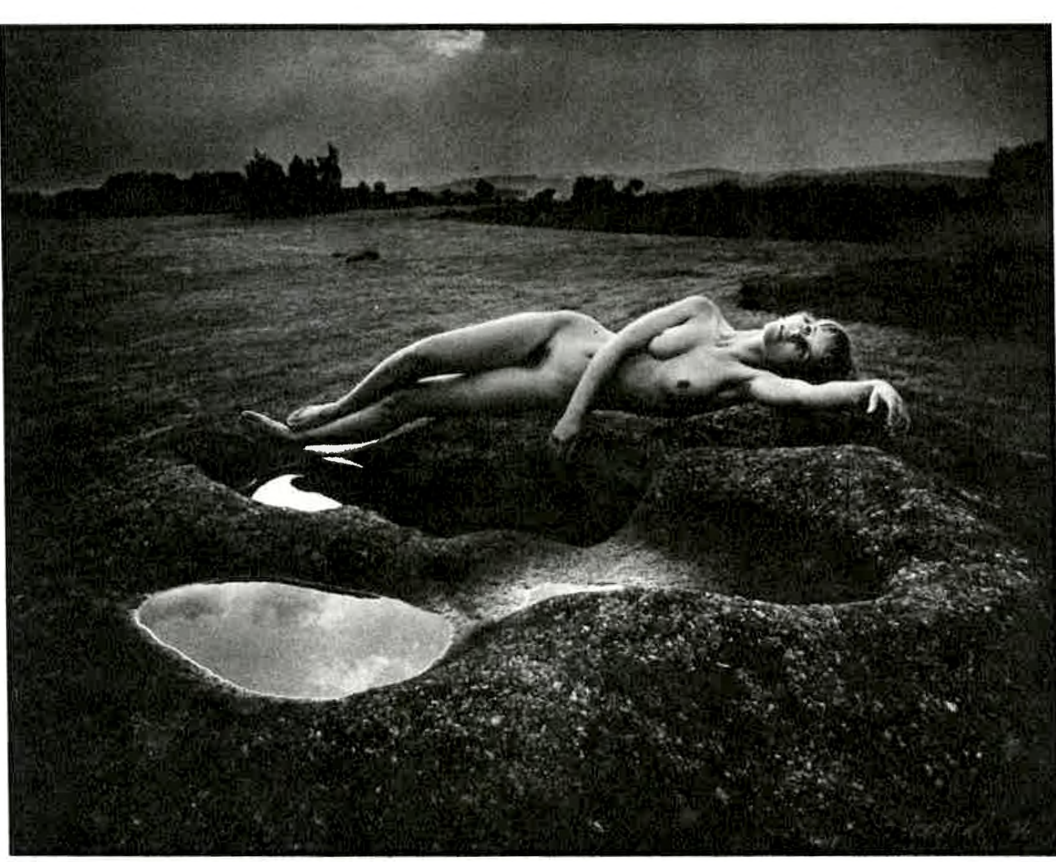


Антон Сладек: Автопортрет, 1975

циски, Маргиты Манцовой, Любы Лауфовой, Даниэля Захара, Рудольфа Лендела, других авторов, у которых часто появлялись реминисценции импрессионизма и пикториализма-модерна, характерных для рубежа веков. В духе этой новой волны понятен интерес к модерну и огромная популярность произведений Франтишека Дртикола и Альфонса Мухи. Это проявилось в выборе мотивов, костюмов, реквизитов и самом толковании художественной композиции, а также в частом использовании мягкого рисунка или тонирования. Близки к модерну были, в частности, и некоторые работы Коштяла, особенно его снимки, парафразирующие картины Макса Швабинского или Яна Прейслера.

Ведущее положение в значительной степени в 70-е годы удерживали инсценированные сцены и портреты Яна Саудека, которые, однако, все больше удалялись от мягкой поэтики сопоставления мечты к реальности, детства и зрелого возраста 60-х годов в направлении драматизма и экзальтированности более широких циклов с вызывающими эротическими мотивами и зачастую с аллегорическим выражением необратимого течения времени и неизбежности смерти. Сценой большинства снимков Саудека из цикла «Театр жизни» стало фотоателье, расположенное в подвале одного из домов на Жижкове в Праге с константной кулисой отсыревших стен. Старые костюмы и реквизиты подчеркивают обыкновенность изображаемых сцен вне конкретного времени и пространства. Подобную роль реминисценции старых времен играет и ручное раскрашивание, которое Саудек использует с 1977 года. Раскрашивание имеет, однако, и коммерческое значение, так как подчеркивает исключительность авторского оригинала, что несомненно способствует большому интересу, проявляемому к произведениям Саудека целым рядом западноевропейских и американских галерей.

От большинства представителей инсценированной фотографии, направленной прежде всего на символическое выражение обычных чувств времени, отличался Тарас Кущинский, который в своем свободном творчестве 70-х годов пытался понять женское очарование. Уже в конце 60-х годов он отошел от умеренных гармонических актов и портретов к более динамичным аранжементам, порой к аффектированным жестам манекенщиц. Он начал все более часто фотографировать вне среды интерьеров — в лесу, на поле, в окрестностях своей дачи в Ченовице на Чешско-Моравской высочине. Его наилучшие работы выражают гармонию человека и пророды (напр., «Сжавшаяся» 1972 г.), нежную любовь и страстную эротику. Эти работы возникали в сотрудничестве с манекенщицей Даной Вашатковой. Многие из них стали составной частью макета книги под названием «Хочу» (1973 г.), с точки зрения качества довольно неуравно вешанной, и авторской выставки Кущинского в Пентакс Галлери в Токио в 1973 году. Целый ряд элементов своего вольного творчества Кущинский с попеременным успехом использовал в области рекламы и портретах знаменитых мастеров искусства. В течение первой половины 70-х годов (в последующий период пережил явно временный творческий кризис) он укрепил позицию одного из наиболее популярных фотографов, которого больше любила широкая публика, чем критики, которые корили его за дешевую популярность и чрезмерную зависимость от зарубежных примеров.



Ростислав Коштял: Без названия, 1974

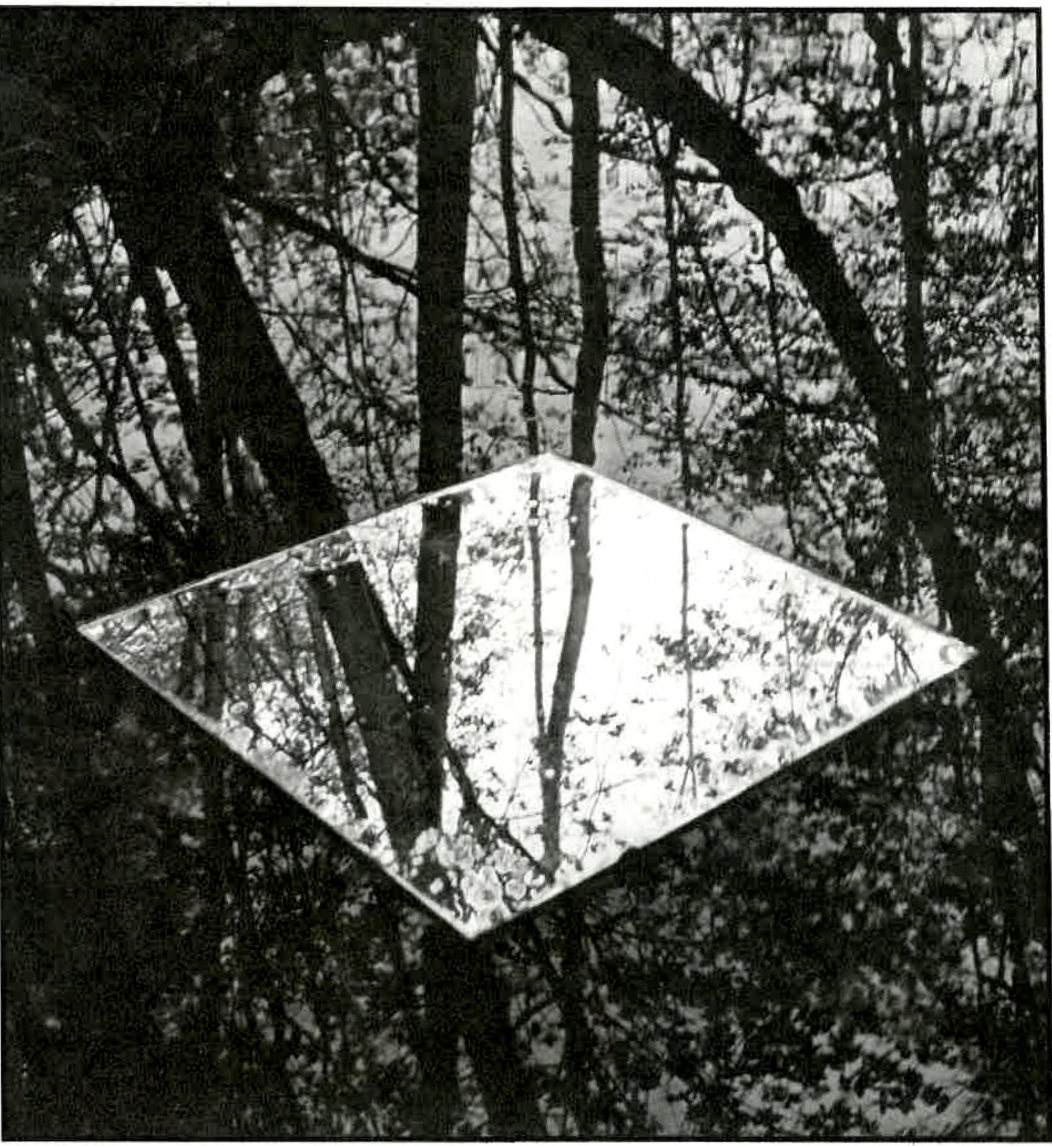
Приведенные негативные стороны угрожали не только творчеству Тараса Кущинского, но и целому ряду других авторов. В середине 70-х годов многие из тогдашних приемов инсценированной фотографии были исчерпаны. Новых импульсов не принесли и фотографии Далибора Стаха, Ярослава Новотного, Л. Д. Голана, Л. П. Недбала и других авторов, разменивающих работы пионеров этого творчества и все большие преферирующих дешевую сентиментальность и пустые поверхностные эффекты.

Салонный эстетизм многих этих снимков, отдаленных от конкретной жизненной реальности, вызвал со временем реакцию нескольких молодых фотографов, которые использовали другие способы аранжирования, хотя и менее эффектные, но зато они смогли передать гораздо более искренне свои чувства и настроения. К их числу относились, например, портреты Гелены Мартишковой, Милана Папая, Антонина Галаша или Мирослава Амброса. К этому следует добавить суггестивные секвенции Петра Брезы (напр., «Случай», 1971 г.), Веры Колековой (напр., «Любовь в темном коридоре», 1972 г.), Антона Сладека (Автопортрет, 1975 г., «Мой друг», 1977 г. и другие). Прочно связанные фотографические комплекты, прежде всего секвенции с определенными признаками действия, стали, особенно среди молодых словацких фотографов, излюбленной формой, выразительно расширяющей существующие возможности аранжированной фотографии. (Они не появились лишь в 70-х годах, уже в предшествующее десятилетие такие формы фототворчества использовала Зузана Миначова и Драготин Шулла, однако, тогда это не имело такого массового распространения. Большим стимулом для их использования явилась плодотворная атмосфера братиславских фототрибун, на которых Владимир Воробьев, Клаудиус Виценик и другие теоретики призывали использовать нетрадиционные возможности различных компактных комплектов фотографий). В то время, как первоначальное течение скованного фототворчества все больше приближалось к очевидному кризису, эти работы стали новым веянием, которое довольно часто предвосхитило целый ряд черт современного инсценированного творчества (это касается главным образом тогдашних фотографий Антона Сладека, в которых мы можем найти много аналогий с младшим творчеством Тона Стано, Руды Прекопа и Васила Станко).

Иное толкование фотографического аранжемента живых моделей и статических объектов появилось в некоторых нетрадицион-

ных видах художественной активности, например, в хаппенинге, боди-арт, лэнд-арт и в концептуальном искусстве.

Эти нетрадиционные формы никогда не имели в Чехословакии такого распространения и положения, как, например, в соседней Польше, где они значительно обогащали спектр художественного творчества особенно в 60—70-е годы. Первые фотографические примеры, предвосхитившие определенные тенденции хаппенингов и искусства тела более позднего периода, мы могли бы найти, скажем, на снимках аранжированных сцен и в документации, начиная с члена Группы Ра Вацлава Зикмунда конца 30-х годов и начала 40-х годов (см. Р. Ф. 4/1989) и инвенционных фотографических записях различных акций Иржи Томана 50—60-х гг. У большинства хаппенингов, ситуационных акций Милана Книжака, Карела Милера, Петра Штемберы, Яна Млчоха, Карела Стеклика, Яны Желибской, Иржи Ковaнды, Алекса Млинарчика и Й. Й. Будая фотография всегда играла лишь роль записи. Многие другие представители этих художественных форм фотографией занимались более целеустремленно. Так возникали некоторые акции, инсценированные главным образом для фотографирования и работы, специфически комбинирующие возможности различных средств. Так, например, Иржи Валох создал так называемые фототексты и снимки, анализирующие тему времени. Юлиус Коллер в своем обширном цикле У. Ф. О. с начала 70-х годов использовал фотографические секвенции для записи фаз движени. Михал Керн создавал художественно воздействующую фотодокументацию своего общения с природой, мануально завершал перфорирование бумаги или дорисовывал определенные части своей фотографии; он создавал и чистые фотографии с тематикой отношения действительности и ее отражения (напр., цикл «Двойное отражение», около 1978 г.). Метафорические фотомонтажи и комбинирование рисунков с фотографиями использовал Рудольф Сикора в своих работах с космологической и экологической тематикой. Ярослав Андел после фотографий не слишком оригинальных произведений из области лэнд-арта, на которых он составил свою дипломную работу в ФАМУ (1972 г.), представился брненской выставкой под названием «Размышления о круге» (1975 г.), составленной из собственных снимков и прежде всего репродукций информативных фотографий различных круговых объектов, которые в неожиданных сопоставлениях показывали аналогию формы в отдаленных областях материальной действительности. В следующем выставочном комплекте «Элементы космологии» (1976 г.) он представил комбинации собственных снимков различных природных объектов, которые обратили внимание на некоторые гносеологические проблемы, отношение постоянства и изменчивости или тему течения времени. В последующих циклах «Дорогой К. Г. Махи» (1976—1977 гг.) и «Травы» он значительно удалился от подобных тематических исходных пунктов концептуального творчества Гамиша Фультона или Яна Диббетса и под явным влиянием творчества Йозефа Судека он дошел до слишком лирических кадров гармонической природы с тем, чтобы в 80-х годах отдать предпочтение теоретической деятельности перед собственным творчеством. Из работ других представителей различных форм нетрадиционной художественной деятельности — Милоша Шейна, Мирослава Кливара, Томаша Руллера, Дезидера Тота, Петра Ронаи, Любомира Дюрчека и других, особое значение имеет, с чисто фотографической точки зрения, реинтерпретация художественных произведений старых мастеров живописи Владимиром Кордошем и Яном Крижиком, или некоторые снимки абсурдных проектов Владимира Амброса, стоящие близко с современной инсценированной фотографией, и необычайно культивированные, с художественной точки зрения, снимки собственных произведений из области лэнд-арта Ивана Кафки, которые имеют целый ряд точек



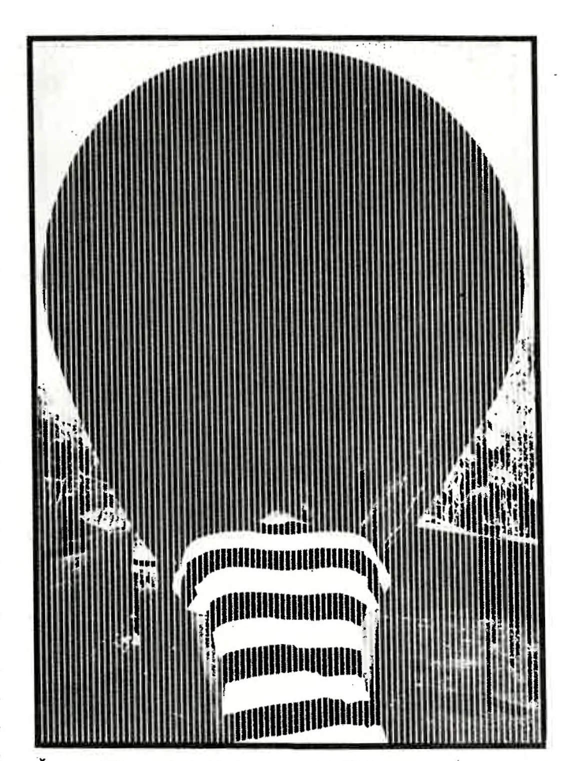
Михал Керн: Двойное отражение, 1978

Феро Томик: Реминисценция, 2-я половина 70-х годов

соприкосновения с современной пейзажной фотографией. Большинство приведенных произведений возникло и было представлено вне традиционных рамок фотографии и до недавнего времени были почти неизвестны широкой фотографической общественности. Ряд из них сосредотачивает свое внимание на анализе весьма узко ограниченных проблем, а значительная часть эклектически подражает чужим образцам, что является одним из самых больших хэндикэпов нетрадиционных художественных активностей вообще и концептуальнойй фотографии в особенности не только у нас, но и, скажем, в Польше или Советском Союзе. С другой стороны, фактом остается то, что многие из этих произведений инициативно обращают внимание на круг проблем, которым традиционное искусство не уделяло достаточного внимания, а также то, что они инспирируют целый ряд актуальных тенденций в современном фотографическом творчестве, прежде всего в области инсценированной фотографии и неопикториалистических тенденций. Усиливающийся интерес некоторых фотографов к нетрадиционным художественным проявлениям и концептуальному творчеству подтверждают работы Петра Баличека, Збынека Мадерича, Петра Жупника, Иржи Фольтына, Яна Погрибного, Алеша Минаржа и других авторов.

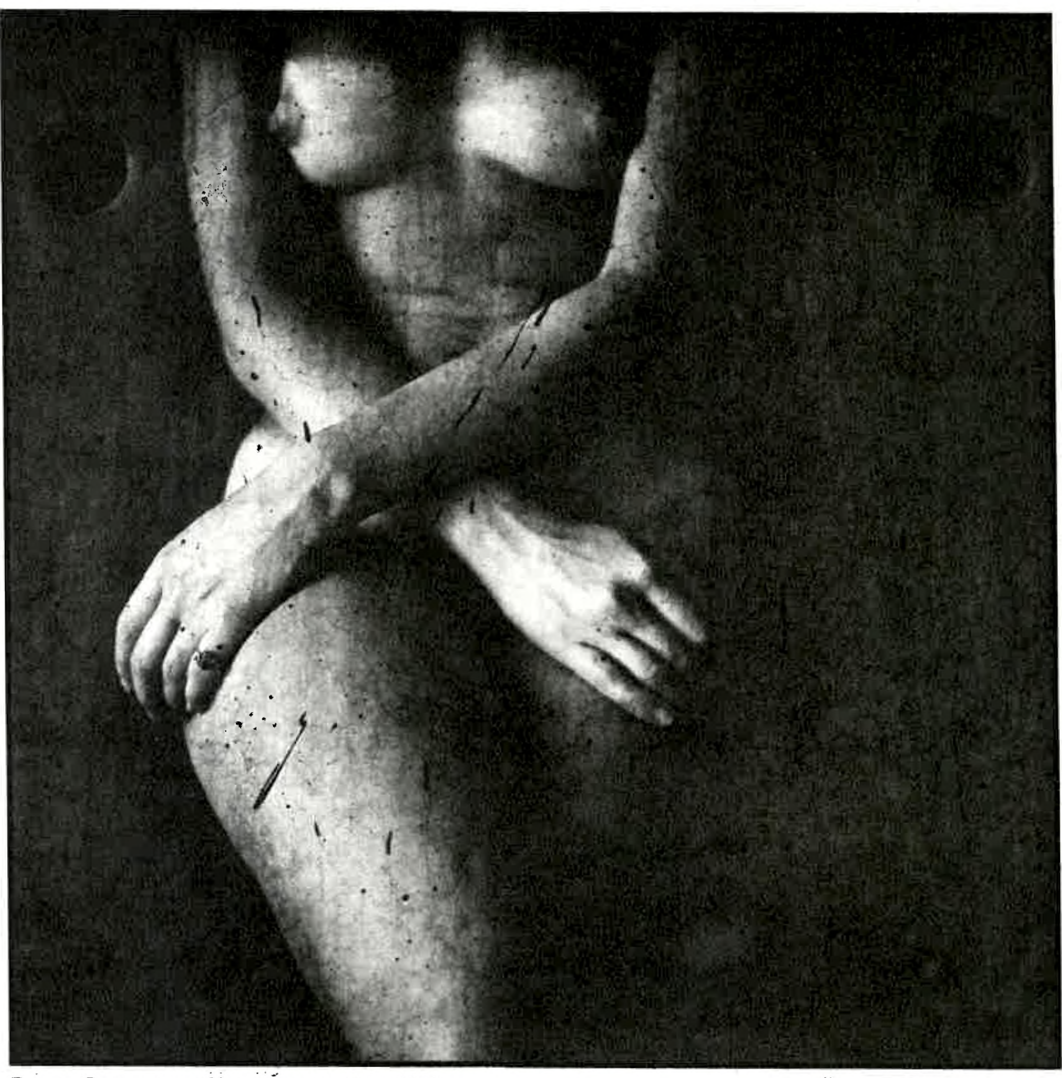
Обратим, однако, внимание на художественную стилизованную фотографию, которая в 60-е годы переживала конъюнктуру, особенно в Словакии. Определенной итоговой вершиной ее первого периода явилась выставка «Фотографические циклы» в братиславском Доме искусства в марте 1971 года (комиссар Лубор Кара). Экспозиция убедительно документировала отход подавляющего большинства из 21 представленного фотографа — членов Союза словацких художников, от отдельных снимков к более обширным уцеленным комплектам с большим творческим простором для выражения авторского взгляда и почерка. Значительное место было уделено вновь снимкам, переделанным с помощью различных специальных техник и посредством специальных упорядочений при позитивном процессе. К таким принадлежили своеобразные секвенции Зузаны Миначовой с намеком конкретного действия (напр., «Как я потерял девушку»), новые снимки из цикла «Женщина» Мира Грегора, использующие фотомонтаж и другие манипуляции, акты и иллюстрации к «Поэме о грезах и печальном блаженстве» Ольги Блейовой, применяющей, помимо прочего, принцип обратной тональности увличенного фотоснимка, мнимые фотографические изображения из цикла «Признаки дома» Лубомира Рапоша, гигантские «нудограмы» Павла Янека, фотографика Антона Штубни, трехразмерные фотографические объекты Ладислава Бородача и цикл «Метамарфозы» Милоты Гавранковой, выпускницы ФАМУ, которая буквально очаровала своими виртуозными аппликациями, выполненными нетрадиционной технологией.

Милота Гавранкова открыла для стилизованной художественной фотографии на границе графики новые технические возможности. Уже в цикле о словацком пейзаже (1970 г.), в иллюстрациях к поэзии Янка Краля («Окаменелый», 1972 г.) или в обширной серии «Женщина в словацкой литературе» (1975 г.) она проявила огромную изобретательность в развитии фантазии и акцентировании эмоционального воздействия. От изначальной сюрреалистической инспирации она постепенно перешла к образцам, несущим печать поп-арта и оп-арта, которые она использовала не только в свободном творчестве, но и также в форме плакатов, открыток, иллюстраций, упаковки грампластинок, календарей, мультипликационных фильмов («Фотография», 1987; «Полное время», 1980 г.) и прежде всего — оригинальных монументальных украшений различных интерьеров (например, шнэк-бар «Зеленый дом» в Братиславе, 1976 г., репрезентативные помещения Газозавода в г. Плавецки Штвртек, 1977 г., кафе «У дежмара» в Братиславе, 1977 г., ресторан «Зелена липа» в Братиславе, 1979 г. и др.). В своих работах она часто использовала, наряду с фигуральными мотивами, представленными порой в виде развевающихся барочных изваяний, и детали манекенов, простых статических объектов и различных геометрических элементов. Ее фотографии, как правило, включались в определенные группы независимо от того, были ли это секвенции с небольшими изменениями в действии или твердые комплекты с различным цветовым выполнением одинаковых снимков. Интерес к исследованию все новых и новых технических возможностей при аппликациях фотографий на нетрадиционные материалы, какими являются, например, цветные металлы, стекло или текстиль, при использовании различных способов воспроизведения или при изменении цветовых оттенков иногда довел фотографию к чисто декоративным работам, не содержащим качеств их наилучших имагинарных образцов. Милота Гавранкова оказала большое влияние на словацкую фотографию 70-х годов не только как автор, но и как преподаватель отделения фотографии среднего художественно-промышленного училища в Братиславе, где своей личностью и творчеством оказала влияние на целую плеяду учащихся. Одним из них был и ее будущий супруг Петер Бреза, который с середины 70-х годов принимал активное участие в создании большинства ее работ.



Йена Шимкова: Полосатый, 1983

Словацкую стилизованную художественную фотографию 70-х годов обогатили и другие выпускники ФАМУ. В их числе были четыре братиславских фотографа: Люба Лауффова, которая занималась прежде всего имагинарной фотографией, фотомонтажом и коллажом, она создала также тонкие акты и портреты, необычные книжные иллюстрации («Катка с последней парты», 1979 г.), Юдита Чадерова, использующая различные формы оптического искажения изображения и нерезкости (напр., в цикле «Пробуждение», 1975—1979 гг.), Маргита Манцова, которая, кроме меланхолически инсценированных фотографий, создала заслуживающие внимания фантастические фотомонтажи, инспирированные поэзией Незвала, и Йена Шимкова, которая в своих циклах часто использовала нерезкость движения, твердую тональность и необычные углы изображения. Стилизированные возможности неклассических фотографических приемов с большой изобретательностью использовали также и другие выпускники пражской ФАМУ, которые в 70-х годах обогатили спектр словацкой фотографии — Рудольф Лендел, который находчиво использовал, например, смещение фаз тональности и меняюшуюся нерезкость, Юрай Липтак, который в середине 70-х годов создал оригинальный комплект локально тоновых «фотографий фотографий», использующих напряженность между реальностью и ее фотографическим изображением, Петер Бреза в некоторых своих художественных секвенциях, Иван Костронь и Петер Франциски в своем свободном и частично прикладном творчестве. Из числа выпускников кафедры кино и телевидения ФАМУ к ним можно отнести заведующего отделением фотографии Словацкого художественно-промышленного училища в Братиславе (с 1976 г.) Феро Томика, который, наряду с преимущественно репортажными и документальными снимками, создал и обширный цикл «Реминисценции», в котором он своеобразно реинтерпретировал старые негативы, в большинстве случаев анонимных авторов, как посредством выреза некоторых деталей, так и с помощью аппликации различных специальных техник, включая эффект Сабатье и цветного раскрашивания, и Даниэля Захара, который оригинально использовал различные стилизованные приемы, прежде всего сэндвичевые фотомонтажи, тонирование, изменения цветовой тональности и ком-



Виера Славикова: Четные акценты, 1973

бинирование фотографии с сетчатой печатью как в своих актах и портретах, так и в широкой области прикладного искусства. К числу видных представителей стилизованной художественной фотографии 70-х годов необходимо отнести и Веру Славикову, которая обратила на себя внимание прежде всего обширным комплектом сэндвичевых монтажей (например, «Примавера», 1970 г., «Слепое окно», 1972 г., «Луна», 1972 г., «Обнажение», 1974 г., «Горизонтали», 1975 г. и др.), в которых она впечатляющим образом объединила фотографии актов с кадрами структуры штукатурки, дерева, ткани и других материалов, которые дополняют формы человеческого тела, создавая вместе с ним гармоничный симбиоз или же, наоборот, выступая по отношению к нему в резком контрасте. С гораздо менее культивированными и оригинальными результатами использовал метод сэндвичевых фотомонтажей в своих чересчур сладких актах и портретах Павол Гавран, определенную опасность перевеса формальной эффектности и декоративности над содержательностью фоторабот сигнализировали некоторые аппликации специальных техник в новейших работах Ольги Блейовой, Зузаны Миначовой и других.

В 70-е годы целый ряд словацких фотографов с успехом использовал специальные методы фотографической техники и для оформления интерьеров. В этой области творили, наряду с уже упомянутыми Милотой Гаврановой и Петером Брезой, также например, Антон Штубня, который своими абстрактными геометрическими композициями, часто залитыми в больших стеклянных таблицах, оформил декоративно целый ряд общественных зданий в Тренчине, Поважской Быстрице, Немшовой, Михаловице, Тренчанской Теплой и Трнаве. Павел Янек, сотрудничающий с керамиком Юраем Мартом, использует для аппликации фотографий керамическую основу, в оформлении интерьеров Ладислав Бородач использует мультипликационные детали дробных природных объектов, Ольга Блейова с блеском использует различную специальную технологию, например, при создании стены для зала заседаний Высшей технической школы в Кошице (1973 г.), Зузана Миначова использовала для декоративного украшения братиславского Клуба кино стилизованные гигантские кадры глаз, Отакар Негера создал свои графически толкуемые крупноформатные коллажи в сотрудничестве с художником Штефаном Павелкой. Феро Томик оформил своими декоративными фотографиями гостиницу «Поляна» (1973 г.) и Институт лесного хозяйства и древесины в Зволене (1974 г.); Камил Выскочил использовал свои монументальные композиции для здания «Железнични ставителстви» (Железнодорожное строительство) в Братиславе, помещения организации Союза содействия арии (Свазарм) в Трнаве и здания Посольства ЧССР в Москве.

Ни в Чехии, ни в Моравии стилизованная художественная фотография не снискала в 70-е годы столь важного положения, как в Словакии. Самыми распространенными были фотомонтажи. Ян Шплихал создал в это время два важных цикла «Соборы» и «Пейзажи». В первом из них он применил художественно эффектное умножение мотивов, которые дополнены специальной техникой графического эффекта Сабатье, и негативные увеличенные фотоснимки. Во втором цикле, составленном из менее эффектных, но более оригинальных и по содержанию более глубоких имагинарных комбинаций пейзажных снимков и деталей природных структур, прежде всего различных раковин, он использовал технику ротационного перемещения негативов при увеличении. Эти фотографии весьма точно охарактеризовал на страницах 4-го номера журнала «Ревю Фотография» за 1981 год Карел Дворжак: «Неторопливо возникающий цикл какой-то оды на земле выразителен особенно в личном толковании автором чешского поэтизма. Это — реализм, который возвысился к красотам сновидений, у него сильный контакт с музыкой и он, как это видно, является самым чистым фотографическим признанием». Иржи Шкох ориентировался на лирические монтажи, близкие поэзии Богуслава Рейнка (напр. цикл «У нас в Петрков»), и на лирические монтажи прямо-таким со сказочной атмосферой (циклы «Избушки», «Зверюшки», «Сказки»). Технику так называемых сэндвичевых монтажей актов и различных структур использовал в начале 70-х годов Зденек Вирт. Ян Пикоус продолжал свои медитативные фотомонтажи.

Очень часто использовалась специальная техника для того, чтобы сделать необычными традиционно толкуемые фотографии. В числе этих фотографов, например, Йозеф Кроупа, Иржина Палкова, Милош Полашек, Петр Сикула, Владимир Сиручек, Далибор Стах, Ладислав Росик, Франтишек Дворжак, Милош Будик, Ярослав Вавра, Катуше Фиалова, Иржи Фойтик, Милош Войирж, Ярослав Куна, Йозеф и Мария Шехтл, Йозеф Ваша, другие авторы.

Наиболее выразительных и оригинальных результатов в области художественной стилизованной фотографии в Чехии достиг Владимир Жидлицкий, который уже во второй половине 70-х годов начал с необычайной фантазией и технической виртуозностью использовать различные вмешательства в негативы, от гравюры и царапанья вплоть до устранения части эмульсии, которые по его словам являются «выражением стремления отметить уже готовое изображение своей субъективной анимальной печатью, хотя

и с рациональными целями». Жидлицкий и Гавранкова у нас наиболее выразительно предвосхитили нынешние постмодернистские тенденции, ставящие под сомнение долго признаваемые принципы невмешательства в негативы и строгую автономию фотографии. Несмотря на то, что творчество Жидлицкого полностью развилось и добилось международного признания лишь в 80-е годы, уже его тогдашние необычные акты и торсы тела, метфорические авторефлексивные выражения или символическая фотореакция на общие философские вопросы и актуальные проблемы знаменали собой большой вклад в прогрессивные тенденции в нашей фотографии и графике. Для области стилизованной художественной фотографии это явилось выходом из положения, когда существовала все более явно опасность бессодержательного декоративизма.

Неопиктографические снимки Жидлицкого занимали в контексте тогдашней художественной фотографии довольно исключительное положение, они еще явно не угрожали доминировавшему традиционному толкованию фотографии. В 70-е годы остановилось творчество Йозефа Судека, который в то время начал приобретать всеобщее признание и считался одним из крупнейших фотографов 20 столетия. В числе его последних фотографий были мастерские произведения из циклов «Лабиринты», «Полетные воспоминания» и особенно «Стеклянные лабиринты», в которых опять главную роль играл свет. Очень правильно написал об этих фотографиях Зденек Киршнер в каталоге выставки Судека в Замке Козел в 1984 году, отметив, что «эти фотографии были для Судека самым сокровенным делом, личным переживанием, рекапитуляцией собственной жизни, подведением ее итогов и подачей свидетельств о ней».

Творчество Й. Судека оказало сильное влияние на целый ряд чехословацких и зарубежных фотографов, однако немногим из них удалось избежать эпигонства. К числу тех, кому это удалось сделать, относится, в первую очередь, Ян Свобода, о творчестве которого на рубеже 60—70-х годов я уже упоминал в прошлой части. И оригинальное, глубоко продуманное и открытое для широкой интерпретации творчество Свободы стало объектом восхищения и подражания со стороны ряда молодых фотографов, однако, в отличие от творчества Судека, оно до сих пор не было воспринято однозначно положительно широкой общественностью, как это показали отклики на выставку Свободы, устроенной в пражской «Фотохеме» в 1987 году. В 70-е годы были созданы новые циклы Свободы «Половины», «Праобраз» или «Фотографии для незнакомки», которые, несмотря на некоторые новые мотивы (напр., частыми фотографированными объектами были сами фотографии) и определенные изменения структуры изображения и тональности опять доказали чрезвычайную компактность его творчества.

Из числа других фотографов, своеобразно исходящих из творчества Судека, мы назовем хотя бы Карела Куклика, который в 70-е годы в своих циклах «Гребовка» (1974 г.), «Двор» (1976—1979 гг.) и других в совершенстве использовал возможности крупноформатной техники. Однако, техническая точность не означала подавления эмоциональной стороны творчества. Еще больше параллелей мы могли бы найти в малоизвестных фотографиях друга Судека и временного ассистента Петра Гельбиха, запечатлевшего мотивы пражской периферии, среду больницы «На Буловке» в Праге, Бескиды и дремучий лес «Служице», создавшего эти фотографии с помощью крупноформатного аппарата и вложившего в них культивированный смысл эффекта света, структуры изображения и тонального богатства. Местами — буквально цитирование произведений Судека, включая типы использованных вазочек и других, появилось в некоторых натюрмортах Йозефа Гника. Более свободное и инспиративное отношение к фотографиям Судека, Гака и Прошека можно проследить на меланхолических циклах Яна Рейха «Исчзающая Прага» (1971—1974 гг.), «Периферия» (1975—1976 гг.) и «Город» (1978—1981 гг.), в которых объективная подача опирается на максимальную резкость и тональное богатство крупноформатного негатива с выразительно субъективным толкованием автора.

Обновление интереса к авангардному искусству периода между двумя войнами, имевшее место в конце 50-х годов, которое действовало и позднее как приветствуемый творческий стимул (в области фотографии это ясно доказал, например, теоретический симпозиум «Актуальность чехословацкой фотографии в период между двумя войнами», организованный Домом искусства в г. Брно в 1979 году), обратило внимание и на творчество Яромира Функе, Эугена Вишковского и Ярослава Ресслера. Творческую инициативность абстрактных композиций 20-х годов Функе и Ресслера в соответствии с актуальными тенденциями художественной фотографии развил в целом ряде своих работ с мотивами светотеней Ярослав Райзик. В следующих циклах Райзика культивированно и необычным образом изображаются простые статические объекты, которые становятся импульсом для философского толкования окружающего мира с большим простором для воображения.

И Мирослав Сихра определенным способом исходил в своих «Белых натюрмортах» (1974 г.), «Натюрмортах со стройки» (1978 г.) и «Натюрмортах из стекла» (1980 г.) из композиций Функе и Ресслера. В то время, как часть его снимков воздействует своими средствами выражения уравновешанно и гармонично, на других его фотографиях появляются элементы, которые сознательно тревожат и провоцируют.

Снимки Сихры показали отход младшего

Зденек Вирт: Без названия, 1972

поколения фотографов от сюрреалистической и экзистенциалистской интерпретации статических мотивов, какую и в 70-х годах с весьма хорошими качественными результатами развивали особенно Эмила Медкова в новых ассоциативных фотографиях и Вилем Райхманн в имагинарных макрофотографиях растений (цикл «Агаве», 1971 г.), облупленных лаков и других структур («Табулариа», 1971 г.), части древесной коры («Арбограммы» и «Арбоглифи», 1976 г.) или смоляных структур («Макротерия», 1976 г.). Приходящее поколение отдавало предпочтение закрытые брезентом автомобили, привязанные скамейки, надписи на стенах, детали безликой архитектуры новых жилых микрорайонов. Им уже не были присущи лирическое очарование их предшественников, видевших поэзию в каждом обычном дне, а также поиск метафорических картин, персонификация или имагинарные символы, характерные для творцов, исходящих из сюрреалистской поэзии. Своими фотографиями они стремлись деликатно обратить внимание на негативные последствия технической цивилизации и девальвацию многих традиционминимальных предметных мотивов стало в центре внимания и других авторов. Юрай Липтак, Душан Шиманек, Владимир Шпачек, Борживой Горжинек, Павел Гечко и другие младшие фотографы нацеливались прежде всего на детали различных интерьеров, в фотографическом изображении которых нередко они связывали интерес к эстетическому качеству минимума изображаемого с интересом к социальной проблематике. Некоторые их снимки, например, детали покинутых домов, предназначенных для разрушения (Липтак, Шиманек), являются одновременно

Петр Сикула: Цивилизация, 1-я половина 70-х годов

Павол Брейер: Пробуждение весны, 1978

минималистской программе, которая проявлялась со второй половины 60-х годов не только в фотографии, но и в живописи, скульптуре, графике и музыке. Для этих фотографов, во взаимосвязи с творчеством Свободы, в центре внимания становился анализ и художественная оценка мотивов изображения. Мирослав Махотка, Мария Кратохвилова и некоторые другие фотографы выискивали неэффектные, но для современного зрителя высококоммуникативные мотивы современной городской цивилизации: шоссейные дороги, пересекающие центры городов, ных ценностей жизни, они не отказались от определенной эстетизации посредством выразительных деталей и композиций. В отличие от чисто дескриптивного стиля так называемой новой топографии, который был популярным в 70-х годах особенно в Великобритании, ФРГ и Соединенных Штатах Америки и к нам проник в единичных случаях с большим опозданием лишь в последующем десятилетии, их снимки не лишены выразительного субъективного взгляда, который в 80-е годы еще больше углубился.

Максимально убедительное изображение и документами образа жизни. Ярослав Барта в своих циклах «Улица» и «Окна», показывающих реконструкцию первоначальных объектов без надлежащего к ним отношения, встал на позицию социальной критики. Подобное воздействие оказывали и различные циклы Вратислава Гурки, обличающие посредством строгих деталей запущенной обстановки многих современных людей в равнодушии и бескультурье. На грани художественной и документальной фотографии стали и ночные снимки разваливающихся домов в Праге на Смихове Иржи Полачека.

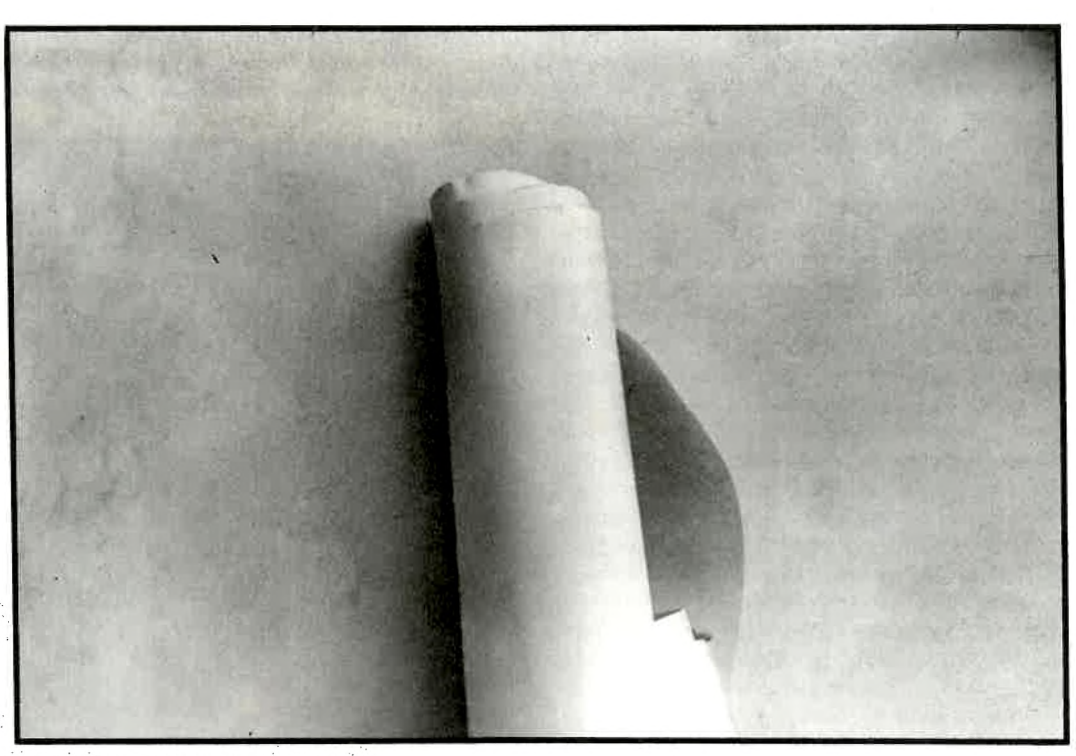
Минималистские тенденции в нашей фотографии полностью актуальны и на протяжении всех 80-х годов, когда их развивали, наряду с вышеупомянутыми авторами, и другие фотографы, например, Ярослав Бенеш, Штефан Григар, Павел Мара, Павел Банька, Владимир Козлик, Иво Пржечек, Франтишек Маршалек, Душан Сливка, Ян Сагл, Мирослав Войтеховский, Станислав Тума, Ян Бродский, Мирослав Билек, Милена Валушкова, Зденек Галамек, Лудек Войтеховский и другие.

Классическое художественное творчество принесло в 70-е годы выразительный успех прежде всего в области пейзажной фотографии. Наряду с качественными традиционными снимками прелестных пейзажей чешских фотографов — Йозефа Прошека, К. О. Грубого, Зденко Фейфара, Мирослава Матоушека, Иржи Гавела, Карела Нойберта, Милады и Эриха Айнгорн, Мирослава Кроба, Карела Куклика, Ладислава Синтенского, Веры Вейнертовой, Йозефа Кивалы, Милоша Спурного, Павла Мазала, Павла Косека или словацких фотографов Мартина Мартинчека (в течение 70-х годов он начал ориентироваться на цветную фотографию), Карола Калайя, Растислава Бера, Павла Брейера и других авторов, в начале 70-х годов важное место занимали и фотографии опустошенной местности (девастация) Остравского района и Северной Чехии, на которых часто эстетические эффекты доминировали на уровне экологического предостережения. Самую большую популярность среди этих работ завоевал цикл Петра Сикулы «Остравский край» (1971—1974 гг.), созданный с помощью широкоугольной оптики. Природную девастацию фотографировали также: Федор Габчан, Виктор Коларж, Войтех Бартек, Мирослав Сихра, Милош Полашек, Ян Биртус, Франтишек Корналик, многие другие авторы, так что практически постоянно одинаково презентованная важная тема быстро себя исчерпала и во второй половине 70-х годов почти исчезла из круга интереса наших фотографов.

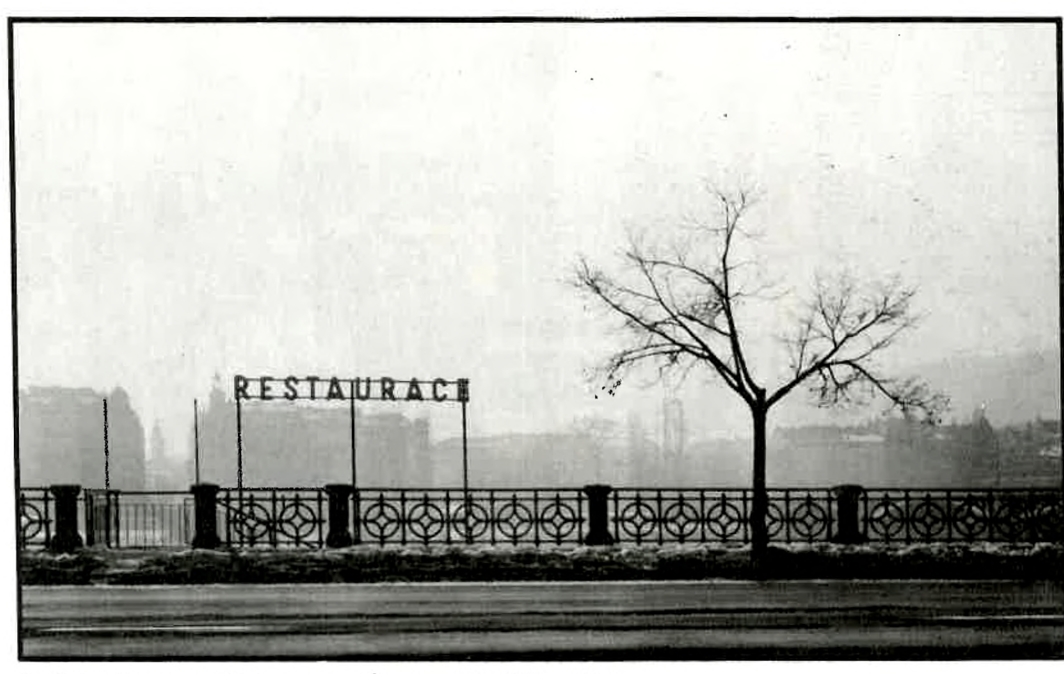
Более субъективное толкование пейзажной фотографии в то время представляли, например, Мирослав Билек в графических циклах «Поле» (1972—1974 гг.) и «Косогор» (1974—1975 гг.). Душан Сливка, оригинально развертывающий толкование цветных пейзажных деталей в духе Ф. Фонтана или же Фердинанд Валент, К. О. Грубый, Мирослав Мышка, Владислав Вейтаса, Дана Витаскова, Иржи Бартош, другие авторы.

Некоторые области классически ориентированного творчества пребывали в 70-е годы в состоянии застоя. Это относится, например, к портрету, где кроме простых гармоничных портретов женщин, например, Милана Боровички, и суггестивных работ фотографа Павла Гечко, с точки зрения стиля актуализирующих импульсы творчества Зандера и оригинальным образом исследующих вопросы внешней и внутренней идентичности человека (напр., в компаративном комплекте «Сестры», 1979 г.) и новых портретов видных фотографов — Клаифорда Сайдлинга, Тараса Кущинского и Зузаны Миначовой, не было создано работ, которые выразительно обогатили бы существующие традиции. Акт, который в 70-е годы применялся лишь в инсценированной фотографии, стал в итоге в своем классическом подобии, с точки зрения количества и качества, ниже уровня 60-х годов. Этому способствовали и различные напрасные запреты и ограничения, касающиеся возможности выставлять и публиковать фотографические акты. Систематически акту продолжал уделять внимание, например, Милослав Стибор, который во второй половине 70-х годов создал популярные циклы, вызвавшие одобрение публики, и остро дискутированные специальной критикой. В основу циклов легла мифология.

Выразительное развитие претерпела в 70-е годы также документальная, журналистская и прикладная фотогрфия, но это уже тема для следующей главы.



Ян Свобода: Прикосновение, 1971



Ян Рейх: Из цикла „Пражские набережные“, 1981—1983

ВЛАДИМИР БИРГУС

„Ревю Фотография" отмечает 45-ю годовщину освобождения Чехословакии советскими и американскими войсками и окончание второй мировой войны в Европе

Когда окончилась война

Фотографии Йиндржиха Марко

В чехословацкой фотографии нет известных военных фоторепортеров формата Робера Капа, Дмитрия Бальтерманца или Дональда МакКаллина. Военные страдания наиболее ярко документуруют в ней две коллекции, которые не были созданы на поле боя и не показывают солдат или военные действия, а простых гражданских людей, жизнь которых радикально изменила война. Первый цикл был создан Зденеком Тмеем во время пребывания молодых чешских парней в Бреслау в 1942—1944 года, куда они были насильственно мобилизованы на работу. Снимки были опубликованы в конце 1945 года в книге «Азбука душевной пустоты» в пражском издательстве «Задруга» (в прошлом году подборка из 30 этих фотографий была издана в серии «Фототеки» в западноберлинском издательстве Дирка Нисгена). Вторая коллекция, показывающая возвращение жизни в разные разрушенные войной европейские города, была создана в течение первых трех послевоенных лет фоторепортером Йиндржихом Марко. Его уникальные кадры развалин Берлина, Дрездена, Будапешта, Варшавы, Лондона и других городов лишь частично были опубликованы в чехословацких и иностранных журналах, а потом на многие годы о них забыли. И только в 1967 году были выставлены в пражской галерее «Фронта» и опубликованы в книге «Купите, пожалуйста, мою новую песню», изданной пражским издательством «Артия» для иностранных рынков. О них снова напомнили через 18 лет выставки в пражском зале «Фотохема» и во вроцлавском Национальном музее, статьи в нескольких журналах и программа вроцлавского телевидения. Первая чешская книга, составленная из фотографий Марко, сделанных в послевоенной Европе, выходит в издательстве «Панорама» под названием «Как начинался мир» только к 45-й годовщине окончания второй мировой войны.

Йиндржих Марко родился 10 мая 1921 года в Праге. Во время учебы в гимназии он занимался любительской фотографией, профессиональным же фотографом стал уже во время второй мировой войны, когда работал в агентстве «Искусство — услуги художникам». Его удачно развивавшаяся фотографическая карьера, однако, окончилась осенью 1944 года депортацией в интернационный рабочий лагерь близ города Ополе. Там Марко находился до второй половины января 1945 года, когда ему удалось бежать с группой чехословаков, в которой был и его будущий коллега Эрих Айнгорн. Трудным путем ему удалось попасть в освобожденный город Ченстохова, позже в Кошице, где в то время находилось временное чехословацкое правительство. Там он поступил на службу возникавшего министерства информации, где с помощью Айнгорна должен был помогать создавать отдел фотографии. Их непосредственным руководителем был инж. Лубомир Лингарт — известный теоретик в области кино и фотографии, бывший руководитель фильм-фото-группы Левого фронта и главный организатор пражских выставок социальной фотографии в 1933 и 1934 годах.

Примитивными аппаратами на просроченный материал Марко фотографировал приезд президента Бенеша в Кошице, принятие советского посла Зорина и другие крупные события. Но в Кошице не было фотобумаги. Поэтому в конце апреля Марко отправился за ней в Будапешт, где можно было купить много вещей, которых в Словакии не было. В Будапешт он не попал до прихода Советской Армии и не фотографировал бои за венгерскую столицу, как можно прочесть в книге «Пути чехословацкой фотографии» (Будапешт был освобожден 13 февраля 1945 года), но он фотографировал празднование 1 мая, а также создал снимки, запечатлевшие обычную жизнь среди руин этого города.

На обратном пути в Кошице Марко узнал

Берлин, угол Фридрихштрассе — местопребывание гестапо, июль 1945 года

об окончании войны в Европе. Бо́льшую часть своих вещей он оставил в одной кошицкой гостинице и отправился в Прагу, где его многие, включая родителей, считали мертвым.

Вскоре после возвращения Марко стал иностранным корреспондентом еженедельника «Свет в образех», который, сохраняя традицию предвоенных иллюстрированных журналов с доминирующей ролью фотографии, стало издавать министерство информаций. Главным фоторепортером «Света в образех» был опытный Карел Гаек. Публиковались и работы внештатных сотрудников — Франтишека Глиновского, Вацлава Хохолы, Славы Штохла, Эмиля Фафека, Богумила Штястны и других. В июле 1945 года на его страницах были опубликованы фотографии Марко из Будапешта, сделанные не только во время уже упомянутой поездки, но и во время следующей — в мае 1945 года, вместе с двумя друзьями. С фотографической точки зрения эта поездка была довольно несчастной, поскольку поезд, в котором друг Марко вез экспонированный материал в Прагу, подвергся нападению бандитов. Так Марко потерял 18 катушек с кадрами, сделанными на «черном» рынке, со снимками разрушенного будапештского Града и различных уличных сцен.

Первая обширная часть цикла фотографий о разрушенных войной городах Европы относится к поездке в Дрезден и Берлин, совершенной Марко в июле 1945 года с бывшим гимназическим одноклассником Иржи Коталиком, являющимся в настоящее время директором Национальной галереи. В Германию они ехали на грузовике вместе с освобожденными евреями из Терезина, возвращавшимися домой. Первые снимки послевоенной Гремании Марко сделал в Дрездене, от которого после февральского англо-американского налета осталось лишь море развалин. Эти фотографии возникли за два месяца до того, как немецкий фотограф Рихард Петер начал работу над своим проектом фотографического документирования дрезденских руин, часть которого была в 1949 году опубликована в книге «Дрезден — камера обвиняет». Но если Петер фотографировал прежде всего композиционно совершенные кадры обгоревших развалин дворцов, костелов и домов, из которых исходит, в особенности при виде сверху, какая-то удивительная и страшная красота, Марко в Дрездене интересовали в первую очередь люди, которые хотели в этом почти полностью уничтоженном городе жить и дальше.

Не менее ужасный вид представлял и центр Берлина. Марко описал это в своей книге «Три года Европы 1945—1947», которая осталась в неоконченной рукописи: «Целыми днями мы ходили по городу, все время открывая что-то новое и фотографируя. Повсюду были миллионы кубометров уничтоженных стен, которые нужно было убрать. (...) Люди лишь постепенно привыкали к тому, что в целых берлинских районах была отключена вода и газ, в квартиры через

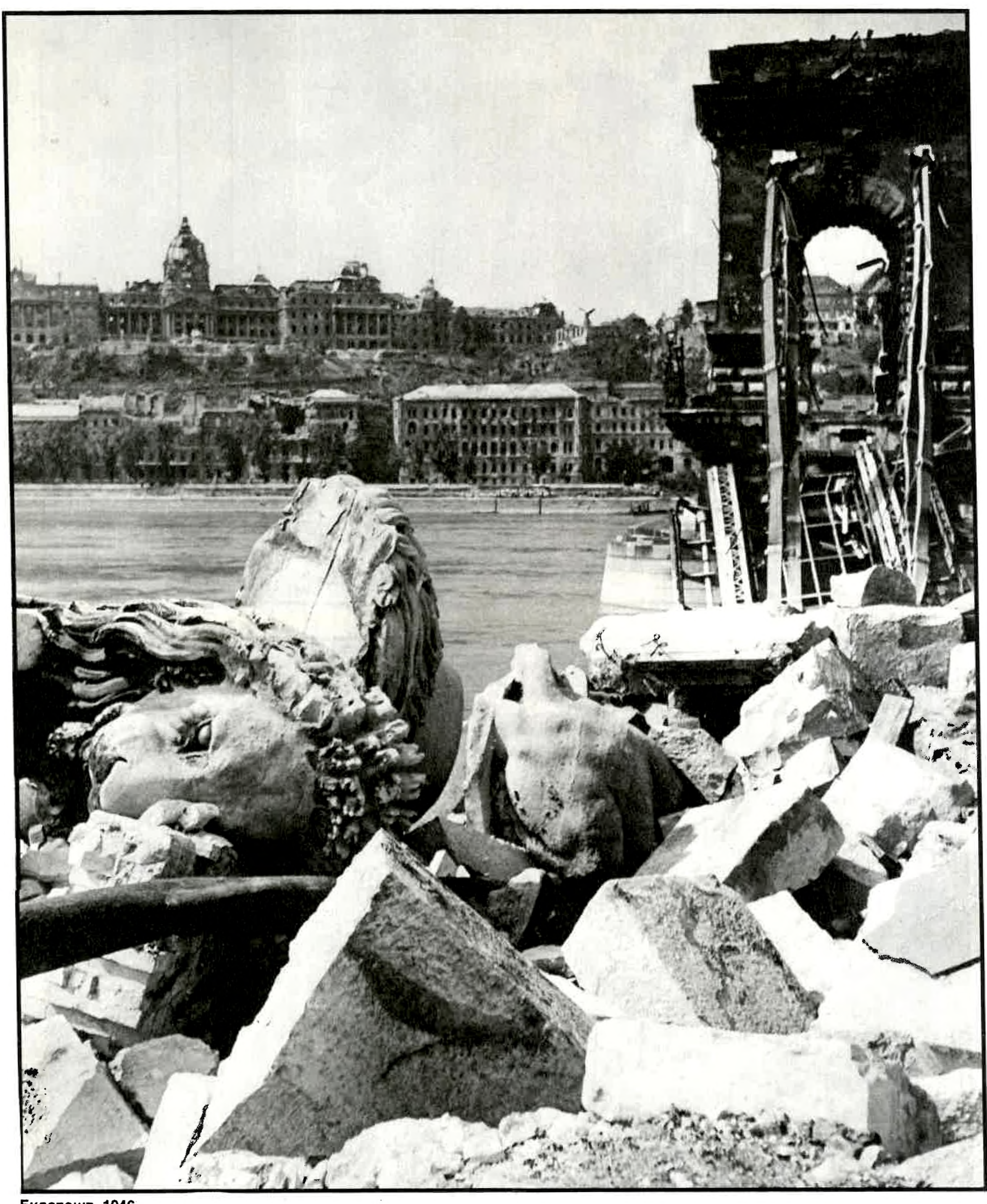
Будапешт, 1945

разбитые окна лил дождь, врывался ветер. Стекло было бо́льшей частью недоступной роскошью, не было лезвий, зубных щеток, носков и массы других предметов первой необходимости. Сломавшийся нож был маленькой трагедией, а прохудившаяся кастрюля — катастрофой. Я видел квартиры, где взрыв бомбы оторвал одну внешнюю стену, но люди продолжали там жить, заменив стену тонкой занавеской».

Марко обратил свой фотографический интерес к возвращению жизни в разрушенный войной город. Он фотографировал берлинцев, разыскивающих в развалинах своих домов сохранившиеся вещи, людей, возвратившихся из нацистских тюрем и лагерей, отчаянно разыскивающих хотя бы кого-нибудь из своих близких, беженцев из Силезии и Восточной Пруссии, пришедших в Берлин со своим скарбом, уместившимся в заплечном мешке. На большинстве фотографий запечатлены простые люди, у которых война отняла семьи и иллюзии, но которые хотят жить дальше. Снимки показывают их боль, страдания, унижение, страх и усталость, но также надежду на возвращение нормальной жизни. При фотографировании многих сцен Марко пришлось проявить немалую отвагу и быстроту, способность работать незаметно. Впрочем, он сам не стремился быть участником действия. Большинство его моменток непосредственны, часто создают

Здесь было варшавское гетто . . ., март 1947 года

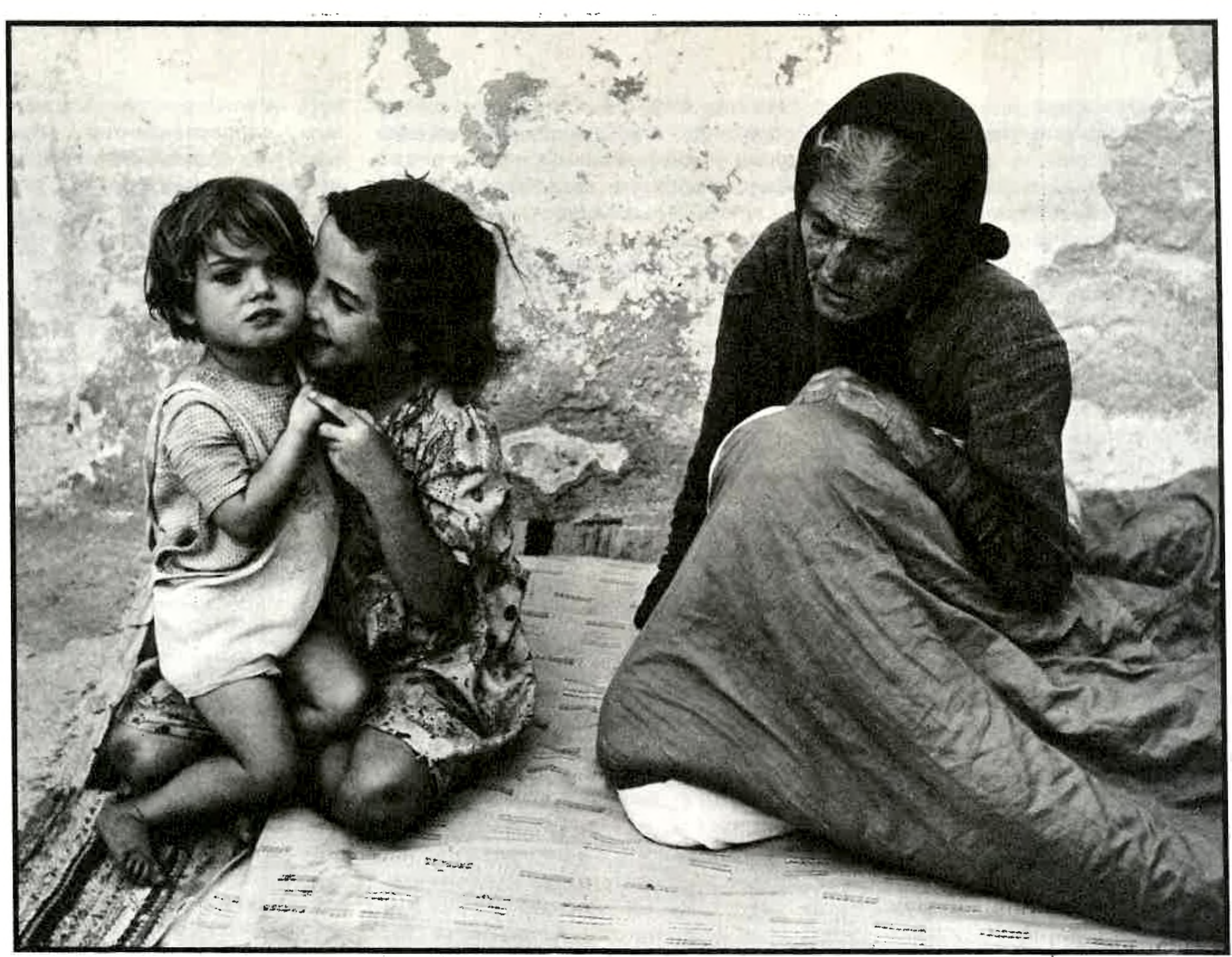
Варшава, на Маршалковской, март 1947 года


Будапешт, 1946

Автор фотографий на стр. 20—27 Йиндржих Марко

Рим, 1948

Варшавское такси, июль 1947 года



Яффа, беженцы в армянском монастыре, 1946

Иерусалим, в Канакалловых катакомбах во время налета, август 1948 года

впечатление, что зритель стоит, как невидимка, среди сцены. Марко умел найти выразительные детали, сопоставлять разные мотивы, которые способствовали тому, что на его снимках, наряду с первоплановым отражением действительности, существует и второй план в подтексте. Реальность он не только запечатляет, но и интерпретирует, порой отражая позицию и взгляды автора.

Разглядывая эти фотографии, часто можно вспомнить подобные кадры других авторов, сделанных в тех же местах и в то же время. Вид старого шарманщика на Фридрихштрассе нам напоминает фотографию другого берлинского шарманщика с известной фотографии Робера Капа; старая женщина, сидящая на деревянном сундучке с немногими сохранившимися вещами, вызывает в памяти своей покорностью и отчаянием немецкого солдата с фотографии «Конец» Марка Редькина, кадр с подписями советских воинов на скульптурах в Рейхстаге так похож на подобный снимок Халдея «Автографы победителей». Естественно, Йиндржих Марко был не единственным фотографом, работавшем в Берлине сразу же после войны. Среди иностранных фотографов первыми были (многие уже в конце апреля 1945 года) советские фотокорреспонденты Шагин, Халдей, Темин, Архипов, Редькин, Петрусов, Морозов, Устинов, Кислов, Железнов и другие. Они концентрировали свое внимание на фотографирование жестоких боев и празднование победы. Такой же характер имели работы польских фоторепортеров Рыбицкого, Сака или Равильно-Пацевича, приехавших в Берлин в первые майские дни. Западноевропейские и американские фотографы появились в Берлине в большинстве своем после капитуляции Германии и тоже фотографировали руины и возвращение жизни в места одной из крупнейших битв в истории. Таковы многие кадры фоторепортера еженедельника «Лайф» Маргарет Боурк-Вайт из книги «Дорогая отчизна, почий в мире» (1946), которые большей частью не выходят за рамки чисто информативных документов. Современному пониманию репортажной и документальной фотографии больше соответствуют снимки из послевоенного Берлина, созданные членами агентства «Магнум» Робером Капа, Вернером Бишофом и Джорджем Роджерсом, которые показывают жизнь простых людей после страшнейшей войны в истории в гораздо более обобщенном виде. В мае же 1945 года в Германию прихал еще один чешский фотограф Карел Людвиг, создав там ряд сегодня уже, к сожалению, почти неизвестных снимков. Большинство отснятых пленок, сделанных во время второй поездки в Германию вместе с другом Зденеком Тмеем, было украдено из их машины в Берген-Балзене. Был в Германии и главный фоторепортер журнала «Свет в образех» Карел Гаек. Помимо снимков с Нюрнбегского процесса он фотографировал и обычную жизнь. Однако никто из наших фотографов не создал в Германии работ, качество которых можно было бы сравнить с работами Марко.

В 1945 году Марко был и Берлине три раза. После первого возвращения он обработал пленки, некоторые снимки отдал в редакцию «Света в образех», раздобыл как можно больше пленок, еды к марок, о которых многие люди в Праге думали, что они уже недействительны и выбрасывали их в помойку. Пробыв дома всего два дня, он снова отправился в Германию и снова фотографировал ужасные следы войны: остовы обгоревших трамваев, напоминающие сюрреалистические пластики, временные могилы на одной из площадей, кучи перекрученного железа, оставшиеся от станции электрички. Но его фотографии отражали и возвращающуюся в город жизнь: в полуразрушенном кино показывают сентиментальный фильм, дети играют около подбитого бронетранспортера, люди ищут весточку от своих пропавших родственников и друзей среди тысяч записок, прикрепленных на разных заборах и оградах.

В третий раз Марко отправился в Берлин в конце октября после авантюрной поездки по Венгрии и Югославии, которая, однако, в фотографическом отношении была довольно бесплодной. О своих впечатлениях о третьей поездке в Берлин Марко написал в 1947 году: «На первый взгляд в Берлине было мало измененний, там все так же торчали километры развалин и так же стояли на каждом углу нищие и проститутки. Но вскоре я стал замечать разницу. На Курфюрстендаме было открыто несколько кинотеатров, появились богатые магазины и рестораны. (...) Однако оборотная сторона берлинской жизни не была безоблачной. Сколько людей из оставшихся трех миллионов жителей могли позволить себе ходить в места, где одна только плата за гардероб стоила больше дневного заработка? Ведь месячная зарплата университетского профессора составляла около 400 марок — столько же стоили четыре пачки американских сигарет или два кубометра дров».

В октябре и ноябре Марко фотографировал первые театральные и кабаретные представления, женщин, разбирающих развалины, старого книготорговца, который пытался продавать на разбомбленной улице книги в то время, когда все оценивалось сугубо материально — хлебом, сахаром или сигаретами.

Третья поездка в Берлин была для Йиндржиха Марко последней в драматическом 1945 году, когда он провел дома всего несколько недель. К его фотографиям начала проявлять интерес иностранная пресса, однако постоянное сотрудничество с американским агентством печати ИНП, а потом и с англо-американским агентством «Блэк стар» он установил с помощью английского журналиста Хьюга Эндрюса, с которым познакомился во время его пребывания в Праге весной 1946 года. Снимки и циклы Марко стали появляться сначала в английской, потом в американской, французской, швейцарской и шведской печати, включая известные журналы «Лайф», «Пикчер пост», «Лиллипут», «Иллюстрейтед». Марко стал постоянным корреспондентом агентства «Блэк стар», что обеспечило ему получение качественной пленки из Лондона.

В июле 1946 года он вместе с Эндрюсом поехал в Венгрию, где создал репортаж о «черном» рынке в период колоссальной инфляции, когда за обычные вещи платили миллиарды и биллионы пенге. После возвращения оба начали реализовать свой план создания серии иллюстрированных книг о разных странах. Первая должна была быть посвящена Англии. Через три дня после возвращения из Будапешта они улетели в Лондон.

В то время британская столица жила уже совершенно иначе, чем города Центральной Европы, гораздо больше пострадавшие от войны. Конечно, и в Лондоне были разбомбленные улицы, однако бурная жизнь уже не очень напоминала о пережитых ужасах войны в период воздушной битвы за Англию. Марко, помимо фотографирования архитектурных памятников для книги об Англии, делал живые снимки на рынке и на лондонских улицах.

Следующая заграничная поездка осенью 1946 года привела Марко в Вену. Там он сделал обычные информационные снимки поврежденных известных зданий, а также фотографировал первую послевоенную демонстрацию мод, сделал портрет президента Карла Реннера, снимал уличные сцены.

Более серьезные снимки возникли во время поездки в Польшу в марте 1947 года, когда Марко впервые попал в Варшаву, больше всех других столиц пострадавшую во время войны. Трагические военные годы документирует удивительно много фотографий. Бой за город в сентябре 1939 года фотографировали польские репортеры Смигач и Рыс, а также американский кинооператор Брайэн. Жизнь в варшавском гетто запечатлели немецкие фотографы Гусиан, Кноблох и другие, которые, вопреки тому, что должны были фотографировать приглаженные сценки для нацистской пропаганды, сделали и ряд строго документальных кадров, являющихся сегодня исключительно ценными свидетельствами о страданиях варшавских евреев. Ход варшавского восстания, начавшегося 1 августа 1944 года и подавленного два месяца спустя, запечатлели на тысячах снимков Сильвестер Браун, Тадеуш Буковский, Ежи Томашевский, Леонард Ябрземский и многие другие польские фотографы. Варшавские развалины фотографировали после освобождения города в январе 1945 года советские фотокорреспонденты Евзерихин и Коновалов, классик польской фотографии Ян Бутгак, создавший коллекцию из более чем 600 снимков ностальгически выглядящих руин архитектурных памятников, Зофия Хометовска и Леонард Семполинский. Жизнь среди развалин документировали польские фотографы Мерзановский, Фальковский и Хрзамова, а позднее фоторепортеры «Магнума» Бишоф, Капа и Сеймур.

Эта тема встала в центр внимания и Йиндржиха Марко.

В Варшаве появился самый известный и сильно воздействующий снимок этото цикла о послевоенной Европе, на котором уличный фотограф среди развалин варшавского Старого Места фотографирует двух солдат, стоящих перед разрисованным фоном с пасторальным пейзажом. Эта почти химерически выглядящая фотография обладает силой общего символа военных ужасов, а не просто является конкретным документом об определенном месте и времении. Тоже относится и к другим снимкам Марко, сделаным в марте 1947 года: пешеходы на апокалиптической улице без единого стоящего дома, гетто, где не осталось ни одной стены.

В Варшаву Марко вернулся в июне 1947 года по пути в Скандинавию и слелал там незабываемые снимки, например, мальчиков, играющих в футбол среди развалин улицы Новый Свет, нищих детей-калек, мужчины, читающего газету в такси. Во время трехмесячного путешествия по скандинавским странам Марко готовил публикации для издательства Дедоурека, однако издание не было осуществлено, но ряд снимков был опубликован в журналах и книгах о Финляндии и Швеции, которые вышли в 1958 и 1959 годах в Лондоне. Среди них преобладают статические кадры красот природы и архитектуры, сделанные на хорошем техническом и художественном уровне, но без определенного авторского взгляда. Последние яркие фотографии из цикла о послевоенной Европе были сделаны осенью 1947 года в Англии, которые дополнили его образ Лондона, относящийся к предыдущему году.

В следующем году Марко фотографировал на Среднем Востоке, где создал ряд прекрасных снимков во время первой арабско-израильской войны, а также снимки повседневной жизни в Иордании, Сирии и Израиле. В 1948 году вышли книги Марко «Прага романтическая» и «Англия в словах и картинах», однако планы издания других публикаций рухнули с ликвидацией издательства Дедоурека. В период все более развивающейся «холодной» войны Марко уже не мог далее работать для английского или американского фотоагентства, поэтому начал сотрудничать с агентством «Прагофото», однако схематические ориентированные оперативные фотографии его не удовлетворяли. В 1950 году Марко был арестован и незаконно осужден в сфабрикованном процессе. В тюрьме пробыл до 1957 года. Позже был полностью реабилитирован.

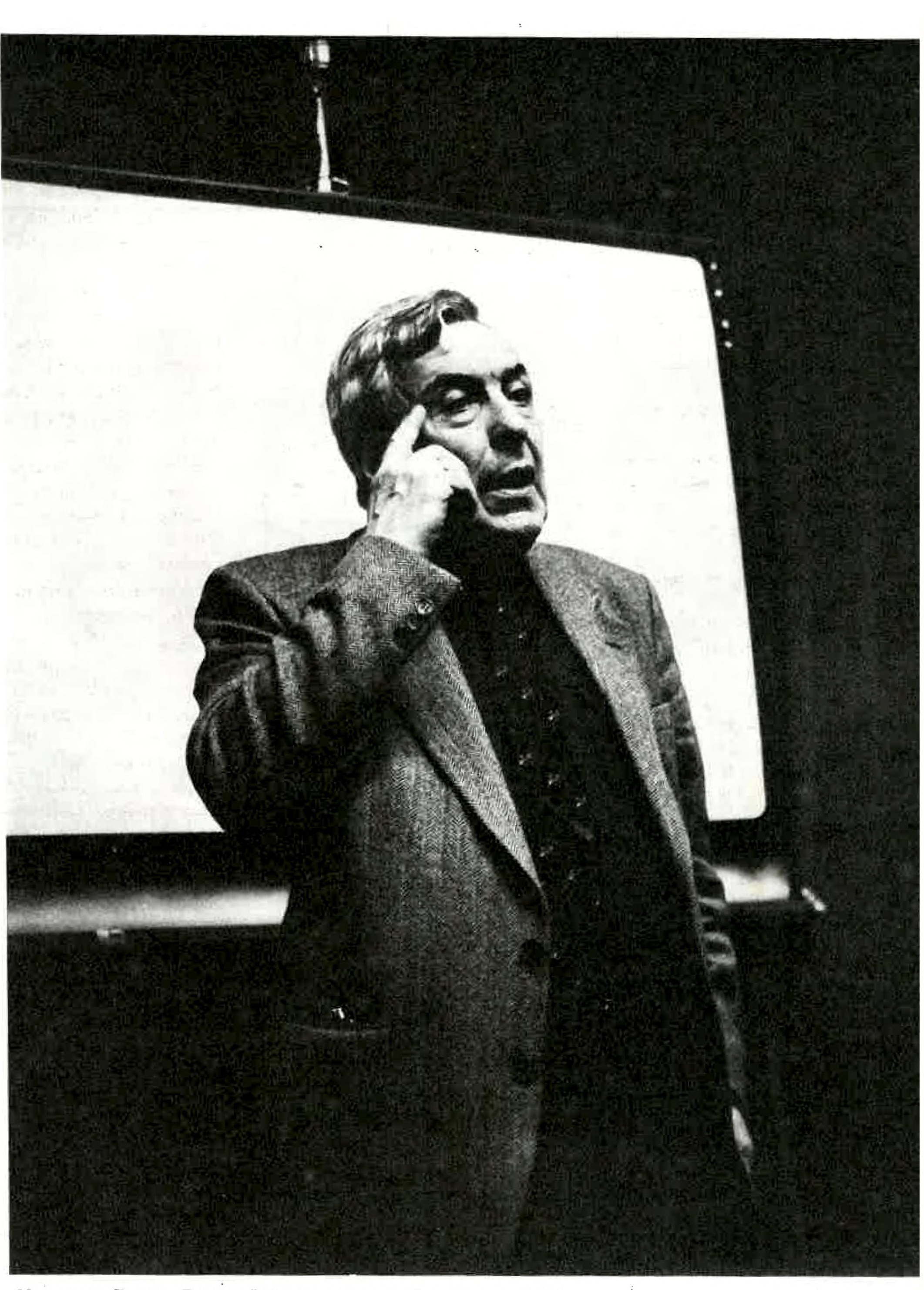
Йиндржих Марко создал до сегодняшнего дня ряд публикаций о красотах Чехословакии и Австрии, о животных, об африканских ритуальных масках, портретировал многих народных артистов, написал специальные книги о нумизматике и графике. Но самым значительным в его творчестве остается цикл снимков о Европе после второй мировой войны, который относится к лучшим образцам гуманистической фотожурналистики 40-х годов и сильнейшим фотографическим обвинениям военного безумия.

ВЛАДИМИР БИРГУС

Варшава: Где мир исчез, его нужно нарисовать . . ., март 1947 года

Дмитрий Бальтерманц

В прошлом году весной в Будапеште состоялся симпозиум, на котором от Чехословацкого союза журналистов присутствовали три делегата — Вацлав Йукл, Мирослав Тулея и Мирослав Войтек. В заключение интересной программы, подготовленной в венгерской столице, состоялась встреча с тремя иностранными фотографами — звездами первой величины — Юсуфом Каршом, Корнеллом Капа и Дмитрием Бальтерманцом. Беседа первого из них с Мирославом Тулеей была опубликована в прошлом номере РФ. Для этого номера он подготовил интервью с известным советским фотокорреспондентом Дмитрием Бальтерманцем, чей снимок «Горе», созданный в 1942 году во время войны Советского Союза против фашистских захватчиков, является одним из самых красноречивых и известных снимков на антивоенную тему



Мирослав Тулея: Дмитрий Бальтерманц в Будапеште, 1989

Дмитрий Николаевич, перестройка в вашей стране оказала влияние буквально на весь мир. Что дала она фотографии?

Судите сами: несколько десятков лет тому назад землетрясение практически смело с лица Земли один из крупнейших советских городов Ашхабад. Место трагедии сразу же было окружено войсками и ни один журналист туда не проник. Мир никогда не узнал и не узнает подробностей этой страшной катастрофы. Если бы не было перестройки, не было бы и этой прекрасной коллекции фотографий, которую советские фотографы прислали на эту будапештскую выставку. Сегодня в нашей стране не позволено фотографировать почти все. Гласность дала нам десятки тем, которые до того времени были „табу". Она дает нам возможнсть публиковать многие интересные снимки, которые в течение многих лет лежали в ящике стола.

Вы верите в перестройку?

Ясно одно: если мы ее не проведем, то погибнем. Поэтому я в нее верю. Таким образом я ве-

рующий человек и верю также в то, что это принесет пользу и фотографии.

Должен признаться, что я представлял вас немного более старшим . . .

Да, мне 76 лет, а на вид мне дают 60. Иногда случается, что я приезжаю на репортаж и через какое-то время замечаю, что присутствующие хотят меня о чем-то спросить: извините, вы случайно не сын того Бальтерманца, который публиковался в «Огоньке» до войны? Я с улыбкой отвечаю: я ни его сын, ни племяник, это я сам.

Откройте тайну, как вам удалось сохранить такую моложавость?

Моя жена обычно говорит: для того, чтобы человек в твоем возрасте так хорошо выглядел, нужно, чтобы у него была хорошая жена . . .

И, наверно, богатая, интересная жизнь . . .

Вероятно, вы правы, жизнь меня всегда интересовала, я никогда не скучал.

Если не ошибаюсь, по профессии вы математик . . .

Это почти невероятно, но одно время я даже зарабатывал математикой себе на жизнь: преподавал аналитическую геометрию в Военной академии имени Дзержинского.

Очень интересно узнать, как вы от математики перешли к фотографии.

Я очень хотел учиться, однако должен был отработать несколько лет на производстве. Я перепробовал разные профессии, был кондитером, киномехаником, чертежником и наконец стал учиться на фотографа, а когда выучился, комсомольская организация послала меня изучать матеметику, в Московский государственный университет. Однако при поступлении оказалось, что моих семь классов и свидетельство об обучении фотографии недостаточны для учебы в университете. Тогда я поступил на рабфак, проучился там год и потом пошел в университет. Через три года я вернулся в типографию, в ее комсомольский комитет, и говорю, что должен бросить учебу, поскольку содержу свою мать, а стипендии мне на нас двоих не хватает. Но мне ответили, что я должен выдержать, а они мне помогут. Использовали мои „художественные способности" и нашли мне работенку в графическом отделе «Известий». Там я должен был заниматься виртинами в вестибюле, где фоторепортеры выставляли свои лучшие снимки. Я встречался с авторами, производил отбор фотографий, писал к ним тексты. Однажды один из фотокорреспондентов, возможно в шутку, сказал: Почему ты выставляешь только наши снимки, попробуй сделать что-нибудь свое.

Я и попробовал: пошел просто так с фотоаппаратом на подготовку воздушного парада в Тушино. Ребята помогли мне проявить пленки и напечатать первые фотографии. Из этой серии один снимок был опубликован в „Известиях", а позже портрет летчицы появился на обложке «Огонька».

Так вы навсегда перешел в клан фотокорреспондентов . . .

Вовсе нет. Я продолжал преподавать аналитическую геометрирю, пока однажды в 1939 году не зазвонил телефон из «Известий» — нужен был фотокорреспондент по Западной Украине. Вначале я колебался — ведь я преподаватель, я нужен академии. Но когда через час приехал за мной шофер и спросил, сколько меня ждать, я не устроял, взял свой фотоаппарат и так окончилась моя карьера математика.

Но начался, безусловно, более интересный этап вашей жизни . . .

Я не скрываю, что фотографирование всегда приносило мне радость. Но вот пришла война . . .

Где она вас застала?

Я узнал о нападении на Советский Союз по пути в Киев. Там я сделал свои первые фронтовые снимки. Там я встретился и подружился с писателем Аркадием Гайдаром, которой погиб в боях за Канево. У меня есть одна фотография, которая не публиковалась. Однажды Аркаша мне сказал: Дмитрий, сфотографируй меня с этой воронке от бомбы, я буду лежать как будто убитый . . . К сожалению, это моя единственная фотография Гайдара. Знаете, со временем человек все лучше сознает, что людей близких, тех, кого он уважает и любит, он должен постоянно фотографировать.

Вы создали портреты многих известных людей и все-таки ваш снимок, который известен сегодня во всем мире, за который вас называют «советским Робером Капа», не портрет.

Вы конечно имеете в виду снимок «Горе» из Керчи .

История его возникновения довольно известна, но не могли бы вы сказать о нем что-то, что еще не было сказано ни в одном интервью?

Я вам признаюсь: я верил, что войну мы выиграем, но никогда не думал, что я ее переживу. У меня было слишком много случаев, которые предсказывали совсем обратное . . . Например, в той же Керчи я остался в живых лишь благодаря тому, что опоздал и не сел на миноносец, который вскоре после отплытия подорвался и весь экипаж погиб. Вот я вам здесь рассказываю, что войну нужно фотографировать так и так, а тогда я, ей богу, об этом не думал. Я жил в окружении человеческих страданий, которые не позволяли мне думать о будущем, заставляли меня страдать со страдающими. 1 января 1942 года в Керчи — с матерями, женами, девушками и детьми, которые искали среди трупов только что открытой массовой могилы своих родных. Фашисты перед отступлением из города расстреляли семь тысяч наших граждан — детей, женщин, евреев, коммунистов и свалили всех в общую могилу.

Ваша фотография «Горе» стала своеобразным символом бесчеловечности войны.

Может быть потому, что война бесчеловечна прежде всего горем и страданиями людей. Снимок был опубликован бесчисленное множество раз в разных мировых периодических изданиях и даже сегодня я получаю просьбы о согласии с его публикацией. Например, недавно пришло письмо из Ватикана, в котором меня просили прислать одну копию для какой-то их энциклопедии, поскольку, по их мнению, этот снимок «очень точно» характеризует войну. Письмо же заканчивалось следующими словами: «Просим вас, поскольку это служба Богу, определить размер гонорара по-христиански». Так вот, снимок я послал в Ватикан бесплатно . . . .

Дмитрий Николаевич, после войны одно время вас считали самым ярким представителем «постановочной фотографии». Как вы смотрите на режиссирование сегодня?

Вероятно, это зависит от способностей человека — я умел режиссировать, точно создать ситуацию, которую хотел иметь в кадре. Я работал с простыми людьми, не с актерами, поэтому всегда нужно было много энергии, чтобы добиться того, чтобы люди делали и выглядели так, как я хотел. Но в какой-то момент я понял, что с этим нужно кончать . . .

Это значит, что вы сожалеете об использовании этого метода?

Да нет, режиссирование дало мне очень много, потому что прежде, чем я что-то инсценировал, я должен был внимательно наблюдать за всем, что происходило вокруг меня. Это помогало мне развивать свои наблюдательные способности. Откровенно говоря, сегодня я отнюдь не являюсь сторонником постановочной фотографии. Интересно, что некоторые снимки, которые возникли во общем-то случайно, люди считают постановочными, и наоборот, некоторые инсценированные снимки воспринимаются как моментальные, запечателнные автором благодаря его быстрым реакциям . . .

А это важно?

Вы правы, совсем нет. Важно, чтобы зритель снимку верил, чтобы из фотографии не торчали «уши» фотографа. О моей военной фотографии, которую вы, возможно, знаете под названием «Чайковский», некоторые коллеги думают, что она инсценирована. Я не раз слышал, как говорили: как прекрасно он их посадил. . . и это свет! А в действительности было так, что в Бреслау в паузе между обстрелом командование дало нам взвод солдат, чтобы мы сделали несколько снимков в городе. Мы с коллегой придумали один кадр перед разбитым домом и вдруг заметили, что солдаты куда-то пропали. Посмотрели за одни ворота — никого, за другие — тоже. Потом откуда-то сверху, с первого этажа послышались звуки рояля. Я взбежал наверх и там без всякой подготовки нажал на спуск . . .

Сначала наше интервью я хотел назвать «Война и мир на фотографиях Дмитрия Бальтерманца». Вы не будете возражать, если я его назову просто «Дмитрий Бальтерманц»?

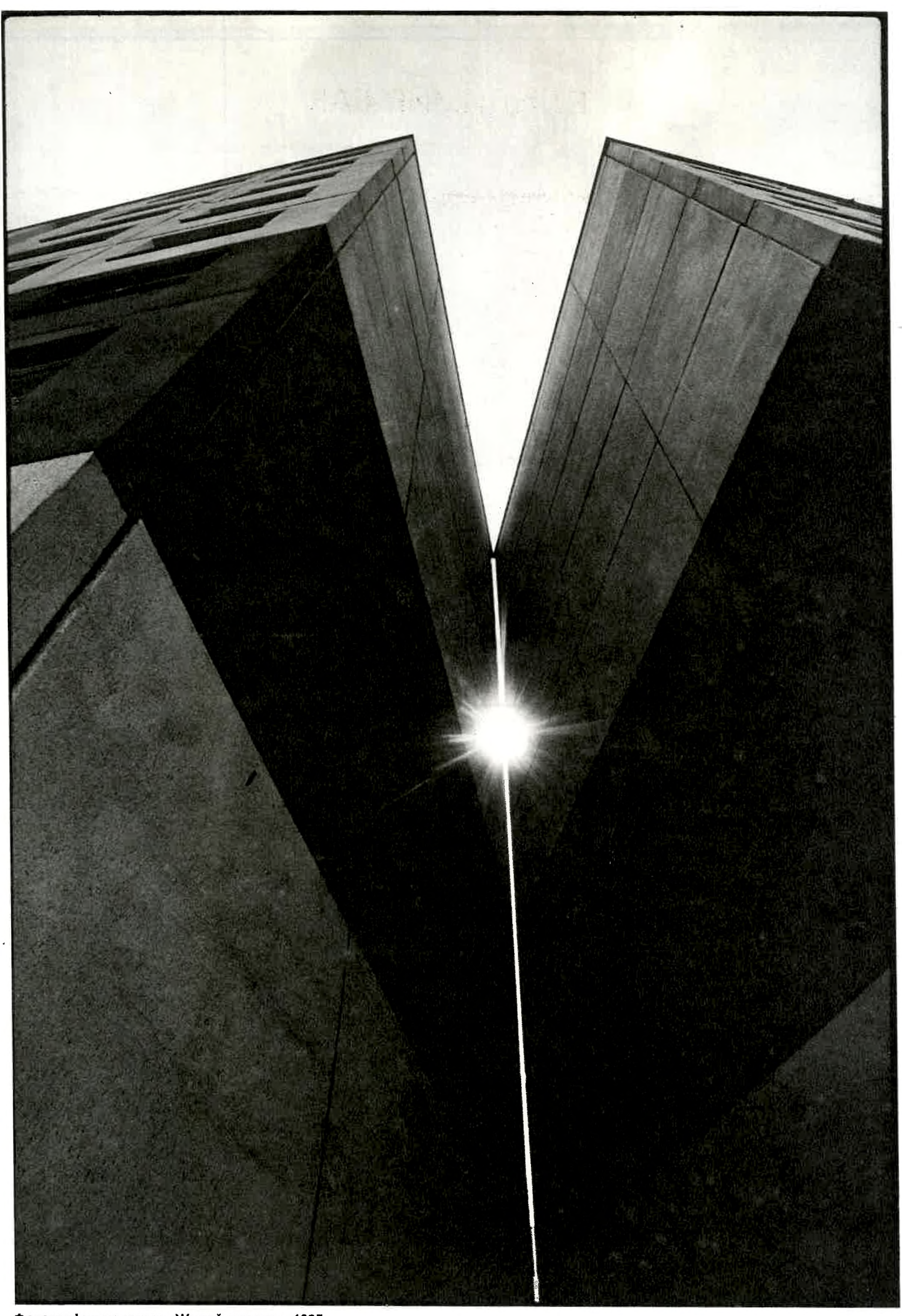
Нет. Если спустя 45 лет я о чем-то и сожалел, то только о том, что, будучи военным фотографом, я не участвовал в битве за Берлин . . .

Подготовил МИРО ТУЛЕЯ

ВЛАДИМИР ГАК

Актриса Милка Зимкова и художник Ондрей Зимка с детьми, 1981

Инженер Владимир Гак родился 20 июня 1946 года в Братиславе, рос в Кошице, где в 1964 году окончил Элетротехнический техникум. В 1964—1969 гг. учился на электротехническом факультете Высшего технического училища в Братиславе, после окончания которого короткое время был ассистентом оператора на телевидении, а после возвращении с действительной военной службы работал в Институте технической кибернетики Словацкой академии наук в Братиславе. В 1972 году перешел на работу в область журналистики — стал редактором корреспондентской смены Чехословацкого радио в Братиславе. В 1976 году стал редактором-фоторепортером еженедельного журнала «Свет сицуализму», с 1983 по 1985 год был редактором филиала журнала «Живот» в Кошице. Потом окончательно перешел на положение свободного фотографа и сотрудничал с иллюстрированными журналами «Живот», «Свет социализму», «Словенско», »Нове слово«. В 1986—1989 годах Владимир Гак был фоторепортером нового журнала «Млады розлеты», а 16 мая 1989 года возвратился туда, где начинал своей путь фотографа — в редакцию журнала «Свет социализму» в. качестве заведующего отделом репортеров. Владимир Гак является также пишущим редактором. С половины 70-х годов он участвует в работе клуба фоторепортеров Словацкого союза журналистов, а с лета 1989 года является его председателем.



Фотография из цикла «Жилой массив», 1985

Автор фотографий на стр. 30—33 Владимир Гак

Фотографии на этом развороте из цикла «Жилой массив», 1985

ФОТОГРАФИИ КАРРЕ В ПРАГЕ

Сотрудничество между Чехословакией и Францией в области культуры имеет многолетнюю традицию. Особенно живой и вдохновляющей она была в первые десятилетия XX века, когда Париж стал столь притягательным для всех центром современного искусства. После 2-й мировой войны интенсивность этого сотрудничества снизилась хотя бы потому, что ведущая роль на мировой художественной сцене перешла к американцам. В последние годы время от времени некоторые чешские авторы выставляют свои работы во Франции, а в наших выставочных залах появляются произведения французских мастеров. Заслуга в этом принадлежит Обществу французско-чехословацкой дружбы или дружбе между некоторыми городами (например, Брно и Рен). Именно такой выставкой и был смотр работ Клода Карре, который проходил весной 1989 года в пражской галерее Союза чешских фотографов. Посетители смогли познакомиться с творчеством, интересным и актуальным свой гуманистической ориентацией, отличающимся художественной тонкостью и фотографической точностью.

Мари-Жозе Карре: Клод Карре

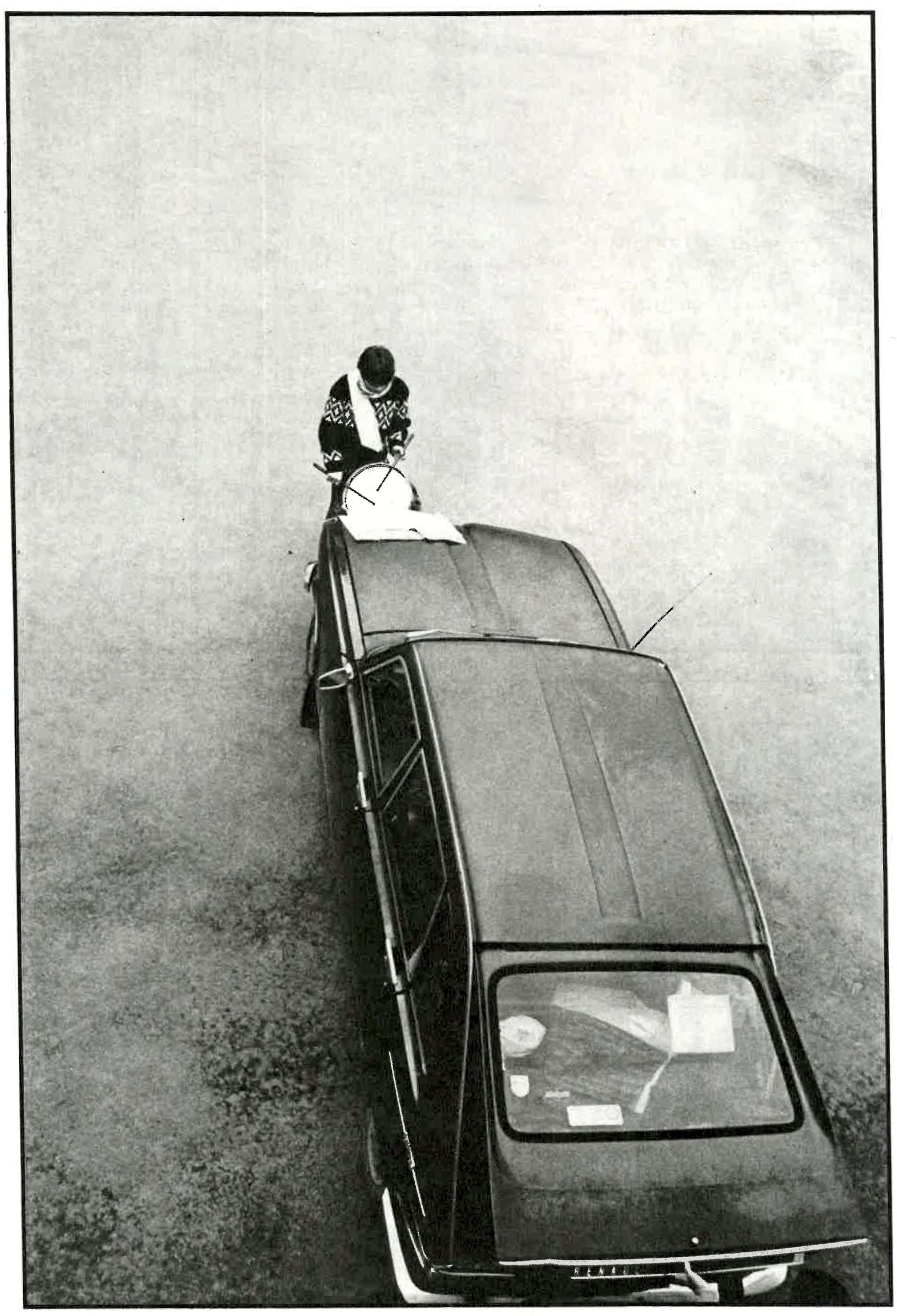
Клод Карре (год. рожд. 1948) живет в Рен, где несколько лет руководил фотографической галереей в лицее «Иль-де-Франс». Своим фотоаппаратом он запечатляет народные традиции и сегодняшнюю жизнь Бретани, фотографии выставляет в разных французских и иностранных культурных центрах, в галереях и музеях, публикует в специализированных сборниках и журналах. В Праге показал коллекцию, которая создается с 1977 года по настоящее время и содержит три тематических группы: виды бретонских городов, народных празднеств и кафе, где посетители играют в популярную игру с кружками; снимки, волнующие тяжестью одиночества человека; фотографии иронические или юмористические.

Первый цикл показывает проницательного и восприимчивого наблюдателя, умеющего запечатлеть специфическую атмосферу среды и избежать документальной описательности. Люди на снимках Карре бывают обычно в состоянии расслабления и сердечного веселья. Предполагаемое действие часто передается посредством подчеркнутого жеста, детали, композицией кадра. Непосредственность и живость этих фотографий не исключает определеную долю компонования, заключающегося в тщательном выборе тональной шкалы и подходящих световых условий, в обдуманном выборе кадра.

Работы, посвященные проблематике одиноких людей — это противовес изображения общения людей. Речь идет о снимках стариков в их домах, где «время остановилось», или фигур, «потерявшихся» среди пустынного пейзажа. Сильной является и фотография ребенка, играющего в хмуром и неподходящем месте, или двух аккордеонистов, где эксцентрическая композиция и большое пустое пространство увеличивают их изоляцию и замкнутость в собственном мирке. В этой коллекции Карре усиливает драматичность тональных и световых средств, а рассеянный свет иногда заменяет точечным источником, акцентирующим важные по значению части композиции.

В третьем цикле Карре иронизирует или с улыбкой комментирует фотографируемые ситуации. Он снимает случайные встречи девушек с манекенами, отдыхающих рабочих с работающими солдатами, абсурдную противоположность дорогого автомобиля и старинного барабанщика и т. д. Лучшие из этих фотографий исходят из классического принципа так называемого решающего мгновения, известного из творчества Анри Картье-Брессона, однако актуализированного современным видением общественной проблематики и своеобразным фотографическим стилем. Снимки Карре отличаются продуманной композицией, подчеркиванием пространства с просветом пейзажа, видом убегающей дороги или железнодорожных путей, от которых выразительно отражается тщательно обрисованная сцена на переднем плане фотографической картины.

БРОНИСЛАВА ГАБРИЕЛОВА



Беттон, 1983

Автор фотографий на стр. 35—37 Клод Карре

Монтобан, 1984

Коэткидан, 1981

Брюг, 1977

Этюд движения, 1980

СКРОМНЫЙ ФОТОГРАФ РУДОЛЬФ ЛЕНДЕЛ

Рудольф Лендел родился 24. апреля 1950 года в словацком городе Спишска-Собота. С его творчеством я впервые познакомилась на 9-й Словацкой выставке прикладного искусства в 1979 году в Братиславе, на которой он показал коллекцию небольших работ — фотографические иллюстрации к поэтическим произведениям. Впечатление от них было столь сильным, что даже несколько лет спустя я не могла забыть вызванные ими ощущения: они выглядели в общем нефотографически, скорее как тонкая, нежная графика или рисунок, хотя это были фотографии в коричневом тоне, слегка оттененные ярко-красным цветом. При этом на небольших фотографиях были запечатлены известные и характерные мотивы: клоун, шахматная доска, деревья и т. п. Кроме того, фотографии были интересно представлены — на темно-зеленой бархатной бумаге. Все это было так оригинально и неповторимо, что создавало впечатление о некой таинственности автора.

В следующий раз работы Рудольфа Лендела я увидела на 10-й Словацкой выставке прикладного искусства в 1983 году. Эти выставки были в то время, собственно, единственными коллективными смотрами творчества словацких фотографов-художников. Я была снова удивлена, но на этот раз я получила разъяснения от его коллег — выпускников ФАМУ, к которым он сам относится с 1974 года. С юных лет Рудольф проявлял живописный талант, который развивал в одной из народных школ искусств в Жилине. Успехи в этой области привели его к поступлению в Среднее училище прикладного искусства в Братиславе. Однако начав учебу, он поменял направление и стал изучать фотографию. Вскоре он сделал приятное открытие, что изучение фотографии дает ему все, что он мог ожидать от художественного образования. Интенсивность, с какой он занимался фотографией, логически привела его в Прагу на кафедру художественной фотографии ФАМУ. После окончания учебы в его творчестве настал спад. Все его интересы поглотила работа фотографа, занятого в организации, занимающейся вопросами урбанизации. Да и обыкновенные жизненные проблемы заставляли ориентировать работу в практическом направлении. И все-таки его интерес к творчеству, определяемому только имманентными проблемами, принес свои плоды. На выставке 1983 года в Братиславе Рудольф Лендел привлек внимание двумя сериями. Это были довольно крупные этапы движения, напоминающие опыты Мэйбриджа или в более современном варианте, Антона Джулио Брагальо, являющегося выразительным представителем итальянского футуризма в фотографии. Возможно, он сознательно не обращался к этим авторам, но безусловно исходил из хронофотографии как творческого принципа, которым пользовались многие. В сериях «Гуси» и «Руки» Ленделу удалось оригинальным образом использовать этот принцип с применением цвета в качестве еще одного средства выражения.

Эти аспекты и принципы Рудольф Лендел развивает и в своем новейшем свободном творчестве, для которого характерна тонкая съемка ком

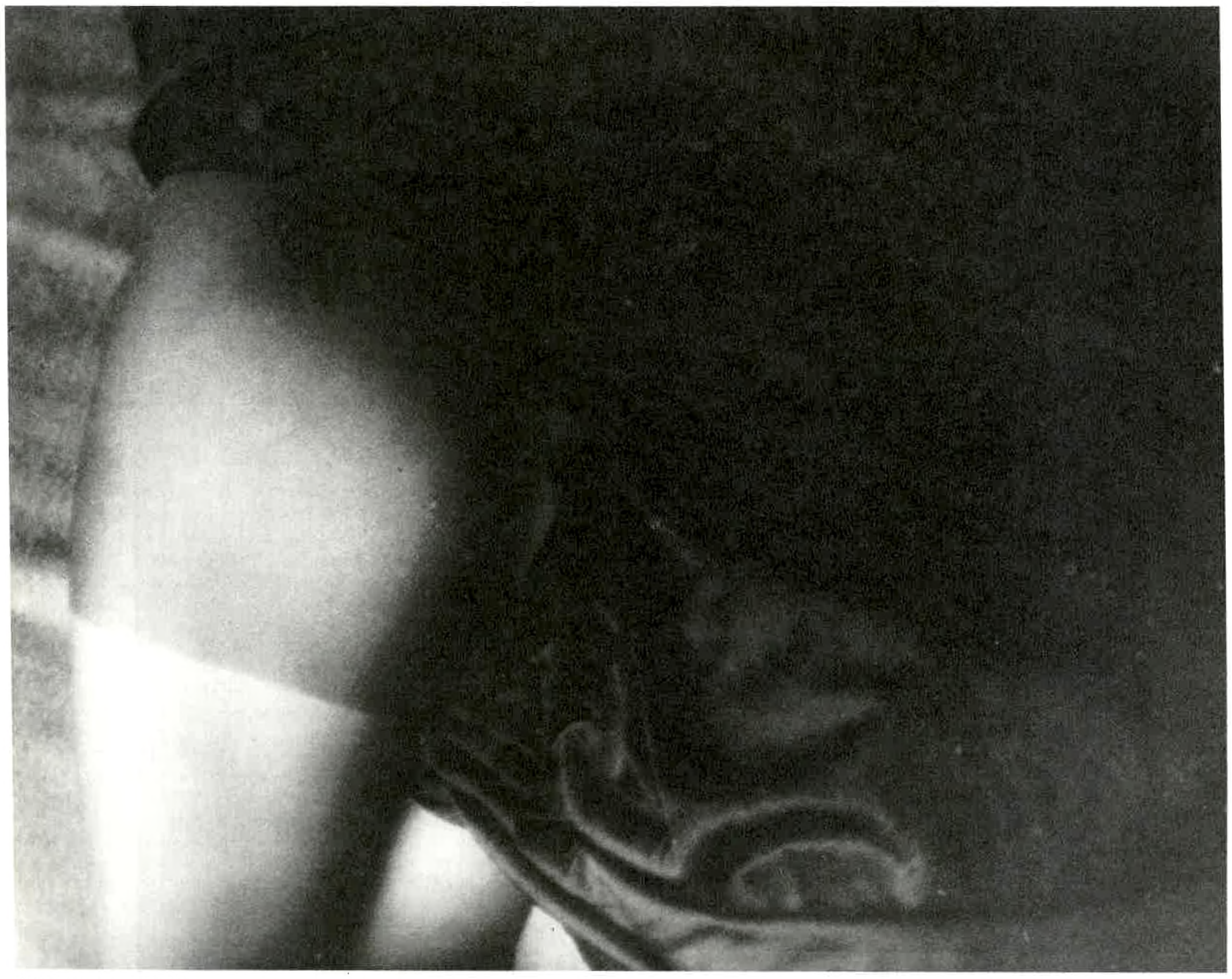
позиций абстрактных форм, предметов, фигур и портретов. Подборкой таких работ он снова удивил при подготовке выставки словацких фотографов из ФАМУ под названием «Фото-Сэмит-89», которая состоялась осенью 1988 в Трнаве. Серия натюрмортов с тенями в богатых черно-белых валерах напомнила стиль фотографических работ второй половины прошлого века. Кажущаяся почти беспредметной серия композиций архитектурных деталей интерьеров с мотивами обрывков подкрашенных бумажных лент свидетельствовала о стремления автора творчески освоить некоторые тенденции художественного искусства последних лет (оживленние принципов прикладной графики 50-х и 60-х годов, оп-арт и т.п.) И, наконец, интересна серия необычно компонованных фигуративных этюдов, исходящих из опыта чешского «ар-нуво». И на этих композициях используется множество валеров черно-белой фотографии, а также используются возможности некоторых специальных фотографических процессов и раскрашивание деталей. Авторское умение художественной стилизации и стремление к поискам новых источников вдохновения в истории изобразительного искусства на этих работах полностью проявили себя в качестве положительного момента.

Помимо этого творчества Рудольф Лендел занимается прикладной фотографией разного рода — рекламой, модой, архитектурой, документацией художественных произведений, фотографированием памятников народной архитектуры, иллюстрацией и т.п.

Из части этих работ возникла интересная коллекция цветных композиций на основе мотивов необычного скульптурного произведения — комплекса релаксационных объектов, созданных академическим скульптором Александром Билковичем для части автострады, идущей из Братиславы до Трнавы. Снимки этих объектов, которые сделал Рудольф Лендел, напоминают скульптурные праформы, которые частично своей формой, частично красочностью невольно наводят на мысль о родстве с некоторыми мотивами архитектуры стиля «ар-нуво», созданной Антонио Гауди.

Для Рудольфа Лендела характерно, что он исключительно скромно признает источники своего вдохновения. Однако его творчество во всех аспектах является образцом беспокойных поисков своего собственного содержания и формы выражения, исходных моментов и мотивов. И это краткое подведение итогов показывает, что богатство упомянутых исходных моментов и мотивов в его творчестве органически переплетается и дополняется в оригинальном результате конкретных произведений. Так возникает логическое единое целое, представление которого требует большего пространства. Поэтому можно ожидать, что в недалеком будущем персональная выставка автора принесет более богатое и общее представление, покажет всю ценность и качество творчества фотографа-художника Рудольфа Лендела.

ЮЛИАНА ТЕСАКОВА



Этюд движения, 1980

Автор фотографий на стр. 38—43 Рудольф Лендел

Две фотографии из цикла «Гуси», 1983

Преобразования, 1987

Импрессия, 1985

Луция с кругом, 1989

Сицилия, 1980

МАРРИЕ БОТ

родилась 24 июня 1946 года в голландском городе Бергамбахте. Изучала графику и дизайн и восемь лет зарабатывала себе на жизнь продажей своих графических эскизов. Однако графика ее не удовлетворяла, поэтому в 1973 году она начала изучать рисунок и фотографию в Академии Психаполис в Гааге. С 1976 года работает свободным фотографом. Помимо работы на заказ для исторических архивов в Амстердаме и Роттердаме получает различные художественные стипендии и поддержки для реализации долговременных фотографических работ. Развивает традиции гуманистической живой фотографии, однако в ее снимках отражается и более субъективно ориентированное документальное творчество, подчеркивающее визуальную символику и смысловой подтекст.

Результаты двух многолетних проектов были опубликованы в книгах «Смилуйся» („Miserere", 1984) и «Трудное существо» („Beswaard bestaan," 1989), которые Маррие издала за собственный счет со своими текстами и в своем графическом оформлении. Над первой публикацией, показывающей верующих в десяти известных европейских местах паломничества, она работала восемь лет. Заняться этой темой она решила после посещения Лурда, где была поражена тем, сколько людей, живущих в современном обществе и окруженных новейшей техникой, все еще верят в чудеса. Она стала фотографировать тамошних паломников-инвалидов, надеящихся на исцеление, запечатляла женщин, ползущих на животе в церкви греческого города Тинос, показывала средневековые обычаи религиозных празднеств в испанской Севилье, подъем странников на гору святого Патрика в Ирландии, многочисленные процессии верующих в Польше. Сама Маррие атеистка, поэтому она сумела сохранить определенный взгляд со стороны, иногда даже окрашенный легкой иронией, на религиозный фанатизм, что отличает ее работы от работ, например, Адама Буяка — автора недавно изданной книги о польских паломнических местах, названной «Мистерия» (1989). В центре интереса Маррие Бот находится не сама религия и вера, но люди со своими страданиями, стремлениями и надеждами. Ее первая публикация почти полностью исключительно положительно принята критикой и широкой общественностью и в короткое время была издана на голландском, английском, немецком и французском языках.

Вторая книга — о людях с душевными дефектами — создавалась параллельно с публикацией «Смилуйся» с 1976 года и потребовала целых 13 лет. И в этом исключительно сложном деле автору удалось избежать поверхностности, излишнего натурализма, удалось создать подлинный и необыкновенно человечный документ о специфическом мире детей и взрослых с ментальными нарушениями и одновременно фотографическими средствами воздать должное человеческой общности, самоотверженности и бескорыстной помощи.

Помимо этих двух главных трудов Маррие Бот создала ряд отдельных снимков и небольших циклов из обычной жини в разных местах Европы и США, подчеркивающих определенную мистериозность и многозначительность некоторых кажущихся банальными моментов. Образцы этих фотографий мы публикуем. Они были показаны на персональных выставках Маррие Бот в Роттердаме, Амстердаме, Гааге, Париже, Генте, Перпиньяне и других городах.

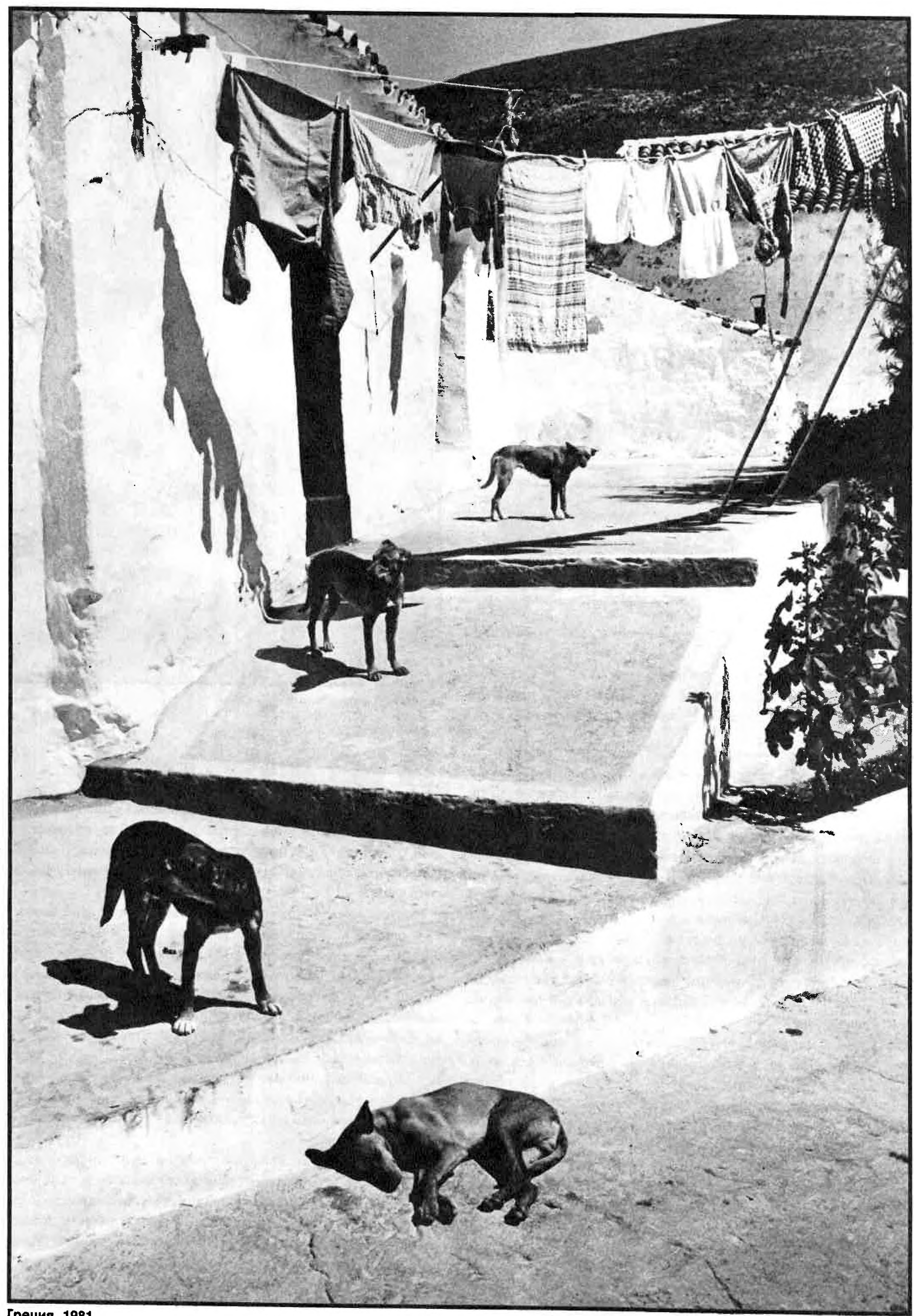
ВЛАДИМИР БИРГУС

Польша, 1984

Автор фотографий на стр. 44—47 Маррие Бот

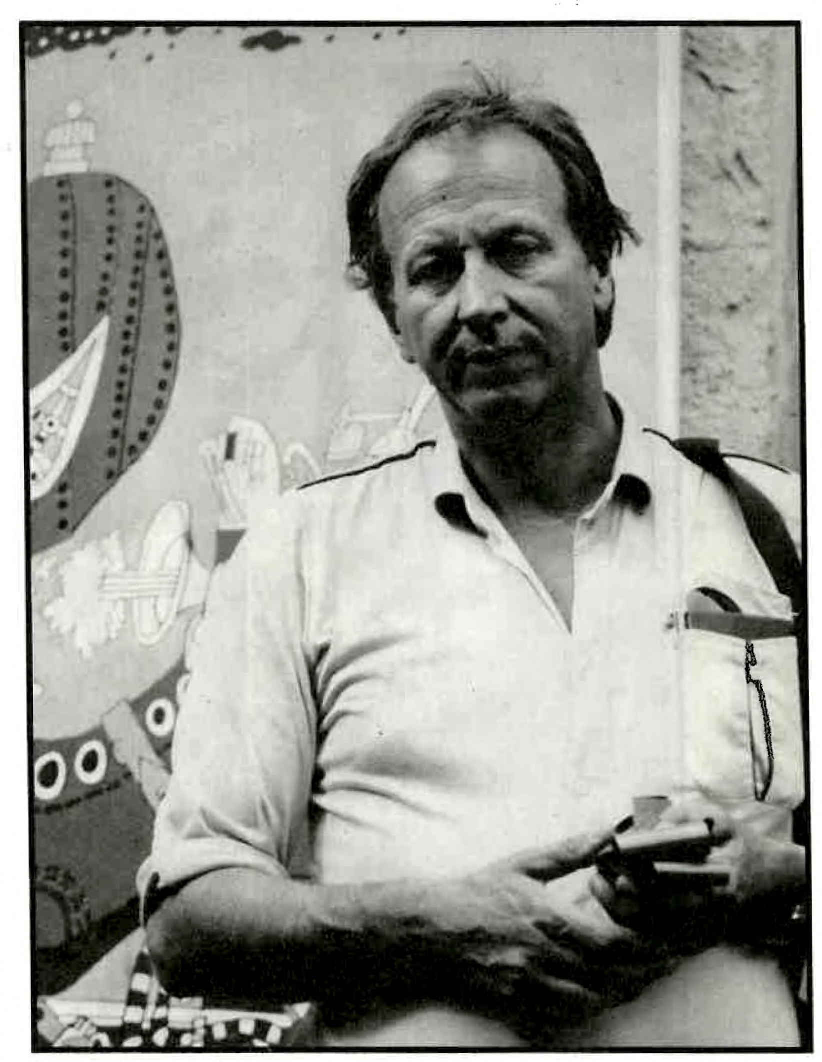
Португалия, 1976

Испания, 1979



Греция, 1981

ПРИЗНАНИЕ ТОМАСА БИЛЛГАРДТА



Портрет Томаса Биллгардта

«Признание» — так назвал фотожурналист из ГДР Томас Биллгардт свою выставочную коллекцию, состоящую из 100 цветных фотографий квадратного формата, отражающих его почти тридцатилетнее фотографическое творчество на четырех континентах, для которого характерны две основные черты — интерес к человеческому лицу и художественная утонченность. Фотографии репортажного характера, созданные на высоком художественном уровне, так переходят из сферы одноразового сообщения в сферу работ, имеющих постоянную ценность.

«Привлекательность, задумчивость, гордость и любопытство в глазах человека, независимо от цвета его кожи и национальности, выразительно отражаются на лицах людей, присутствующих на фотографиях Томаса Биллгардта. Он умеет видеть в нужное мгновение и запечатлеть это мгновение на снимке. И хотя они иногда производят впечатление тщательной постановки, это всегда моментки, возникающие спонтанно. Фотограф и журналист в одном лице здесь проявляется как тонкий наблюдатель сцен, которые нас затрагивают, заставляют выражать мнение, занимать точки зрения». Так написано в каталоге, сопровождающем эту выставку в ГДР, Австрии, Польше, Франции, а в сентябре 1989 года в Чехословакии, где коллекция была показана (благодаря сотрудничеству Культурно-информационного центра ГДР и Союза чешских фотографов) в помещении пражского Дворца культуры.

Томас Биллгардт родился 2 мая 1937 года в городе Хемниц (ныне Карл-Маркс-Штадт). Основы фотографического ремесла он получил от своей матери, бывшей известным фотографом-портретистом. В 1954—1957 годах учился в средней школе прикладного искусства в Магдебурге, в 1963 году окончил Высшую школу графики и книжного искусства в Лейпциге.

После выпуска стал заведующим фотоотделом в издательстве «Райхенбах», специализирующимся на выпуск открыток. Позже, став свободным фотографом, сотрудничал с телевидением и документальным фильмом, а также с различными журналами. С 1972 года был руководителем рабочей группы в берлинском рекламном агентстве ДЕВАГ.

В 1982 году основал и руководит до сих пор студией «Биллгардт» при издательстве наглядно-агитационных пособий в Берлине.

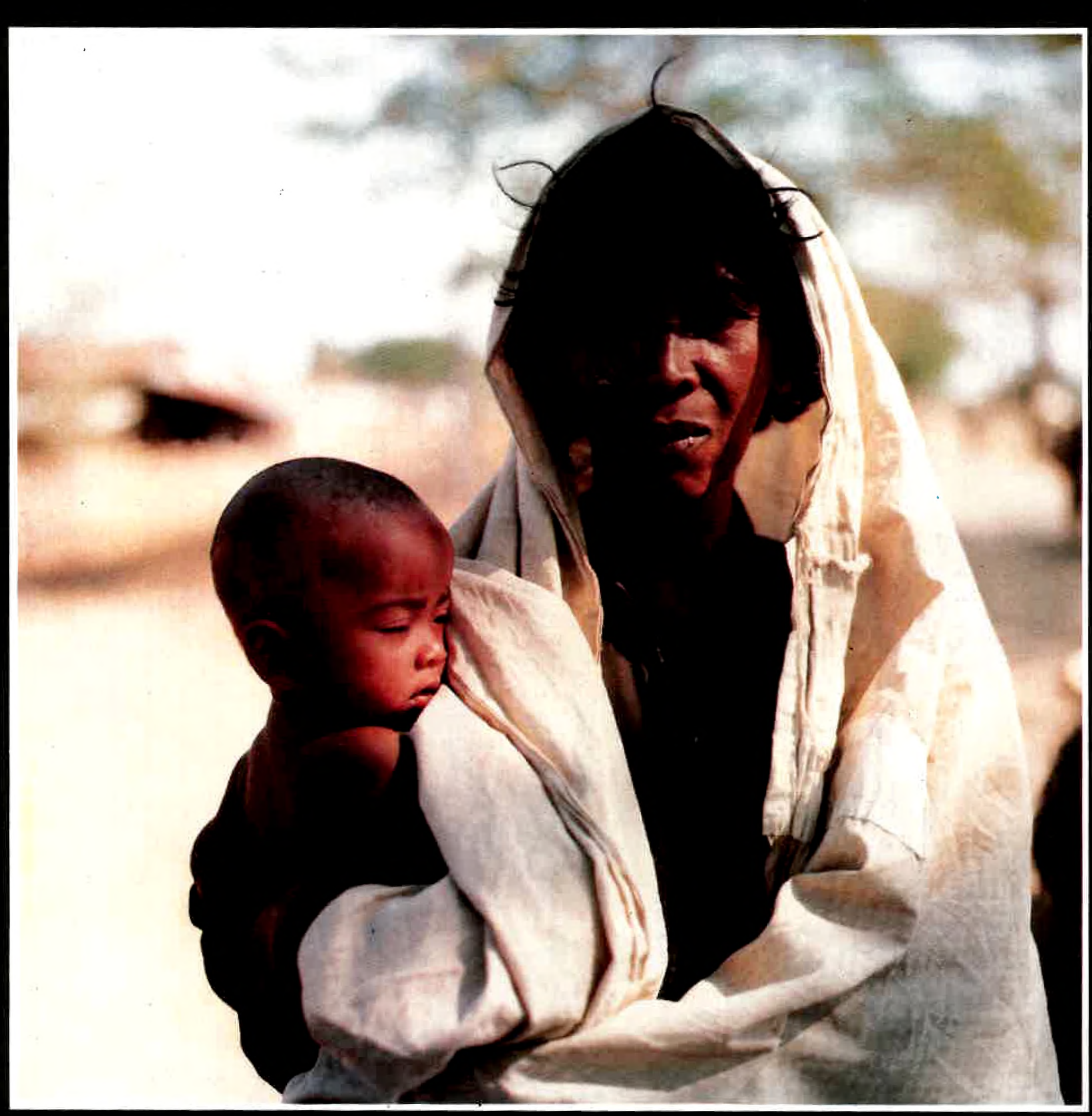
Коллекция фотографий под названием «Признание», естественно, не первая персональная выставка автора. Так, его выставка фотографий о жизни в ГДР была показана в 19 странах (Голландии, Ираке, Великобритании, Японии, Испании, США, Индии, Никарагуа и других).

Репортажные дороги привели Томаса Биллгардта в разные страны и на разные континенты. Фотографии, сделанные во время этих путешествий, легли в основу интересных иллюстрированных публикаций, как, например, «Италия с бельканто и без него» (1982). В том же году вышла книга фотографических репортажей о Никарагуа под названием «Когда пришли «мучачос»). Жизни палестинских беженцев была посвящена публикация «Где лежит Палестина?» (1984). Автором текстов во всех трех публикациях был Петер Якобс. Последняя книга под названием «Китай» составлена из фотографий Биллардта, созданных во время нескольких посещений Китайской Народной Республики, текст написал Отто Манн и выпустило издательство «Брокхауз» в мае 1989 года.

Томас Биллгардт является сегодня признанным фотографом не только в ГДР, но и в международном масштабе. С 1964 года он носит звание АФИАП, получил несколько национальных и международных премий. В 1987 году за свое ангажированное фотографические творчество в форме выставок и публикаций, направленное на сохранение мира и прогресс во всем мире, Томас Биллгардт был награжден Национальной премией ГДР.

ВЕРА ВАХОВА

Вьетнам, 1967 г.



Камбоджа, 1979 г.

Ливан, 1979 г.

ЙОЗЕФ ПТАЧЕК

Парк замка в Горжовице. 1987

Нет ничего удивительного в том, что профессиональный фотограф, помимо работы на заказ, занимается также свободным творчеством. Реже бывает, когда такое свободное творчество захватывает две противоположные области — фотографию живую и статическую, причем в обоих случаях наблюдается одинаковый подход, подобный замысел и равноценное качество.

Примером такого фотографа является Йозеф Птачек. Образцы его работ публикуются на стр. 52—59, статья о творчестве автора — на стр. 56.

Мешице, 1986

Автор фотографий на стр. 53—59 Йозеф Птачек

Мешице, 1983

Кромержиж, замковый парк, 1988

ЙОЗЕФ ПТАЧЕК родился 23 февраля 1946 года близ города Пелгржимов. В 1968 году закончил Педагогический институт в городе Ческе Будейовице, а в 1974 году — кафедру фотографии пражской ФАМУ. Он является членом Союза чешских художников. В начале своего фотографического пути он занимался живой фотографией, которая стала расширяться у нас во второй половине 60-х годов среди студентов и первых выпускников кафедры фотографии ФАМУ, которых вдохновляло творчество фоторепортеров журнала «Млады свет», а также, творчество Картье-Брессона, а из наших фотографов Милоня Новторного. С самого начала своей фотографической деятельности, то есть с 60-х годов, Птачек создавал циклические подборки, которые помогали ему более тщательно прорабативать взятые темы. Так в 70-е годы появились фотографические документы о жизни в Оравском крае, цикл о жижковском доме в Праге и его обитателях. На основе этих снимков и фотографий его друзей был снят короткометражный фильм, названный «Поколение—70», в котором, рядом с Птачеком, представили свое творчество Ян Рейх, Павел Штеха, Ян Малы, Петр Згорж, Йозеф Гник, Даниэла Горничкова и другие.

Интерес к человеку, находящемуся в сложных ситуациях, когда проявляется его «я», хотя даже в ситуациях, созданных искусственно, инсценированных, привел Птачека к театральной фотографии и в этой области он быстро завоевал имя. Не случайно на Триеннале театральной фотографии в югославском городе Нови-Сад он получил в 1989 году золотую и серебряную медали. Театральной фотографией Птачек занимается с половины 60-х годов. Главное внимание он посвящает кукольному театру города Градец-Кралове под названием «Драк», а также драме и клубным представлениям.

Другим аспектом фотографической работы Йозефа Прачека является создание фотодокументации по время путешествий по свету. Он проехал почти всю Европу, в последние годы его все больше привлекает Восточная Азия — Непал, Гималаи, Китай. Вооружившись солидными знаниями об истории этих стран, их обычаях, традициях, религии и т. д., он совершил несколько поездок на Восток, откуда, привез обширный и до сих пор еще не полностью обработанный материал. Помимо цветных диапозитивов, служащих скорее для воспоминаний об увиденном, фотограф создал и тысячи черно-белых кадров, на которых отражена жизнь людей и местная специфика. Эти работы, исходящие из традиций гуманистичеки ориентированной фотографии, нацелены глубже, показывают, как живут простые люди, но также монахи тибетских монастырей, отражают стиль жизни, который европейцам может показаться чуждым, непонятным и неприемлемым, но для людей, живущих высоко в горах, в экстремальных условиях, в тесном контакте с природой, с тысячелетними традициями, является оптимальным, дает возможность существовать, сохранять свое достониство и находить смысл жизни. Главной целью путешествий Птачека было не фотографирование, а стремление познать новое, обогатиться опытом. Его снимки обладают способностью передать даже стороннему зрителю дальние страны и менталитет народа.

На первый взгляд может показаться, что художественно ориентированные фотографии архитектуры и пейзажа прямо противоположны его живым фотографиям. И действительно, разным могут быть тема и форма или технические средства — с одной стороны, оперативный фотоаппарат с кинопленкой, с другой, тяжелая камера с крупноформатным негативом, но в обоих случаях у Птачека есть основной и объединяющий момент: понимание связанности человека с традицией, культурой и идеалами, убеждение, что в отношении человека к природе и архитектуре в полной мере отражаются человеческие представления о мире, философия.

Интерес автора к архитектуре тянется со студенческих лет, когда для курсовой работы на кафедре фотографии Птачек готовил фотографический макет на тему «Чешское барокко». В этой работе можно найти основные признаки его понимания статической фотографии, уже там обнаруживается склонность к драматической форме (что было, повидимому, одной из причин, почему из всех стилей он избрал именно барокко), способность изобразительно выразить существо вещей, тонкость и тщательность работы со светом и контражуром.

Технические возможности крупноформатной камеры Птачек мастерски использовал, создавая свой цикл замковых и заповедников. Над этой темон он начал работать с 1983 года. Это своеобразное возвращение, ибо большинство парков и заповедников, создававшихся вокруг замков или перестроенных крепостей в XVII—XVIII веках европейскими мастерами паркового искусства, он уже знал, работая над темой чешского барокко. Таким образом ему хорошо известны точки зрения на функцию парковой архитектуры. Широта и размах, с каким старинные мастера создавали природный сценарий, созвучны не только его эстетическим взгядам, но и соответствуют сегодняшнему стремлению человека назад к природе.

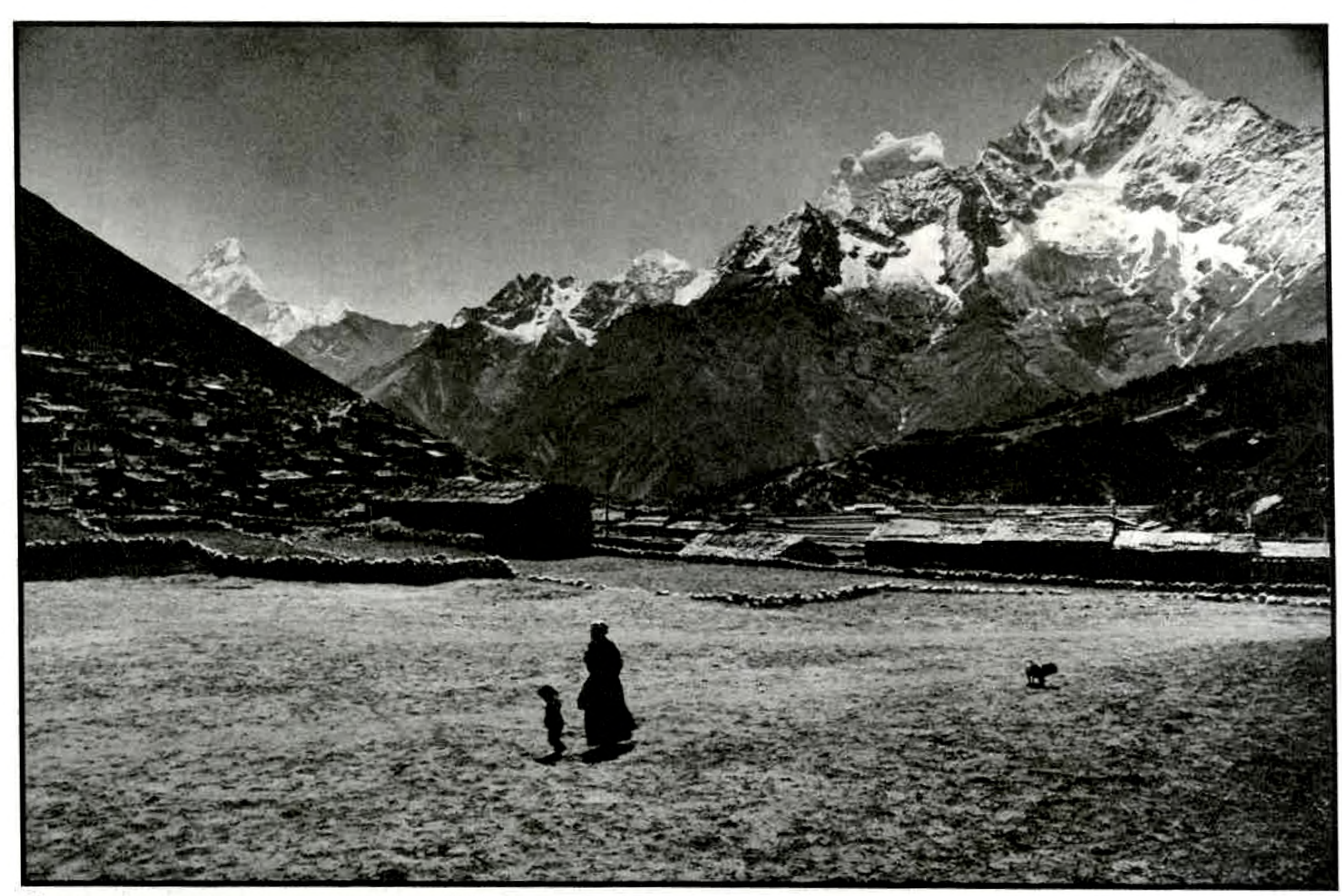
Для Птачека парк не стал предлогом для фотографирования более илн менее общих мотивов, хотя и декоративных. Его фотографии — это передача архитектуры парка, ее смысла и выражения соответствующего времени. В когда-то созданных ландшафтах он ищет дух той эпохи, романтизм, широта и способность выразить через простор ощущение воли, свободы созвучены с нашим потребностями в тем большей мере, чем сильнее мы отрываемся под влиянием нынешней цивилизации от природы.

Помимо художественных качеств фотографии Птачека обладают значительной документальной ценностью, ибо они всегда относятся к конкретному месту. Свою роль здесь играет и факт, что на снимках обычно запечатлена и часть парковых построек, скульптур и т.д., образующих некий пункт, от которого отходит следующая часть природной архитектуры, например, колоннада в Валтицком парке, часовня в Летоградском парке, парковые постройки в Кромержицком парке и другие.

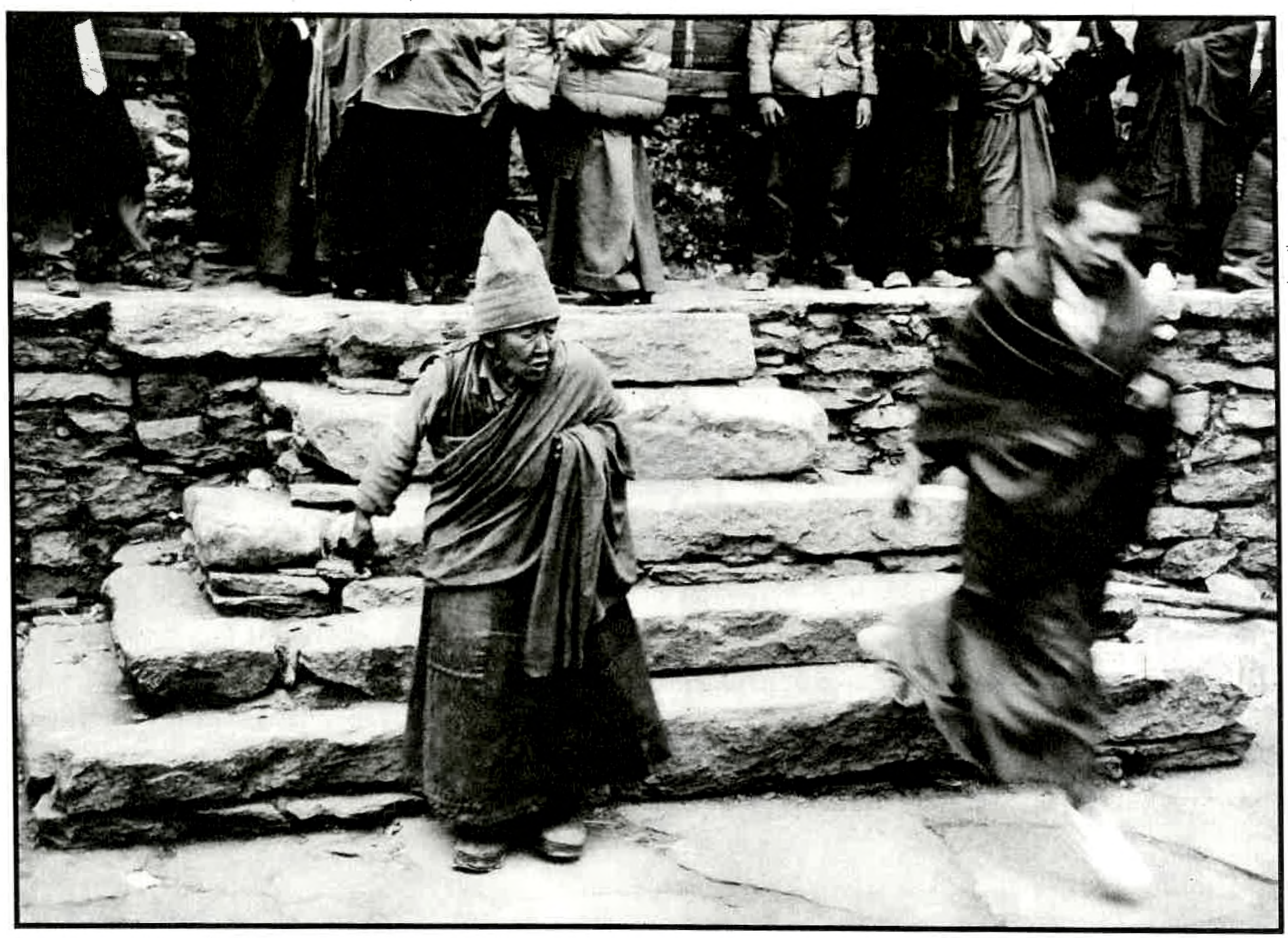
Парковые фотографии Птачека обладают неповторимой атмосферой, дышат задумчивой ностальгией. Их барочно-романтическое выражение подчеркивается темными силуэтами деревьев, которые он фотографирует чаще всего осенью или зимой, когда парк выступает по всей своей наготе и выглядит наиболее драматично.

Культивированные снимки замковых парков и заповедников не относятся и не претендуют на то, чтобы быть образцами актуальных тенденций в развитии чехословацкой фотографии. Но при взгляде на них приходит мысль о том, что в таких случаях именно сохранение единства содержания и формы, последовательность творческого замысла, глубина его передачи, напоминание о традициях и исторической связи человека с природой могут быть гарантом того, что ценность произведения, не связанного с модерными тенденциями, сохранит в борьбе со временем свое свидетельское значение и ценность.

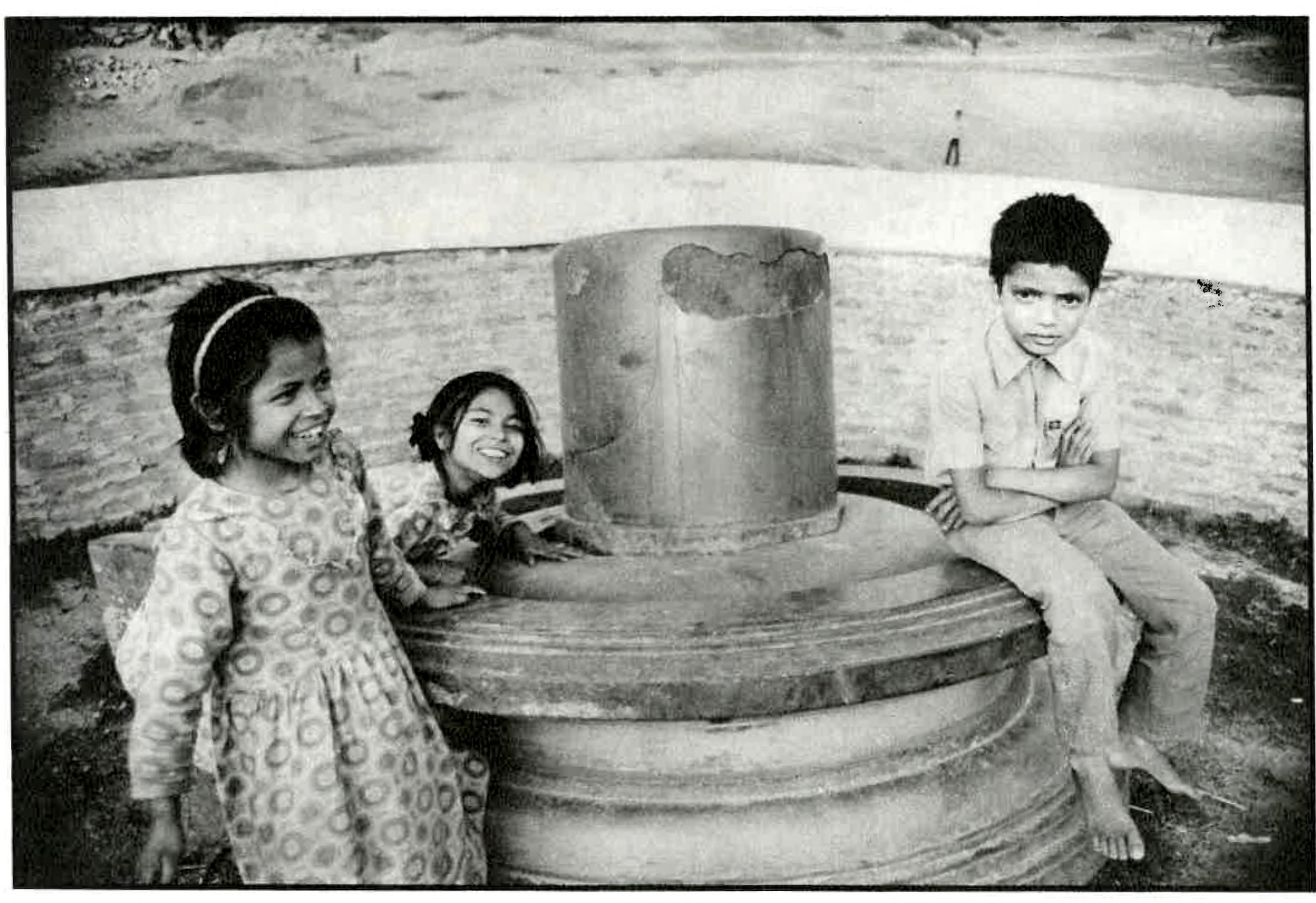
ПЕТР БАЛАЙКА



Кумджунг, деревня шерпов в Гималаях, 1987



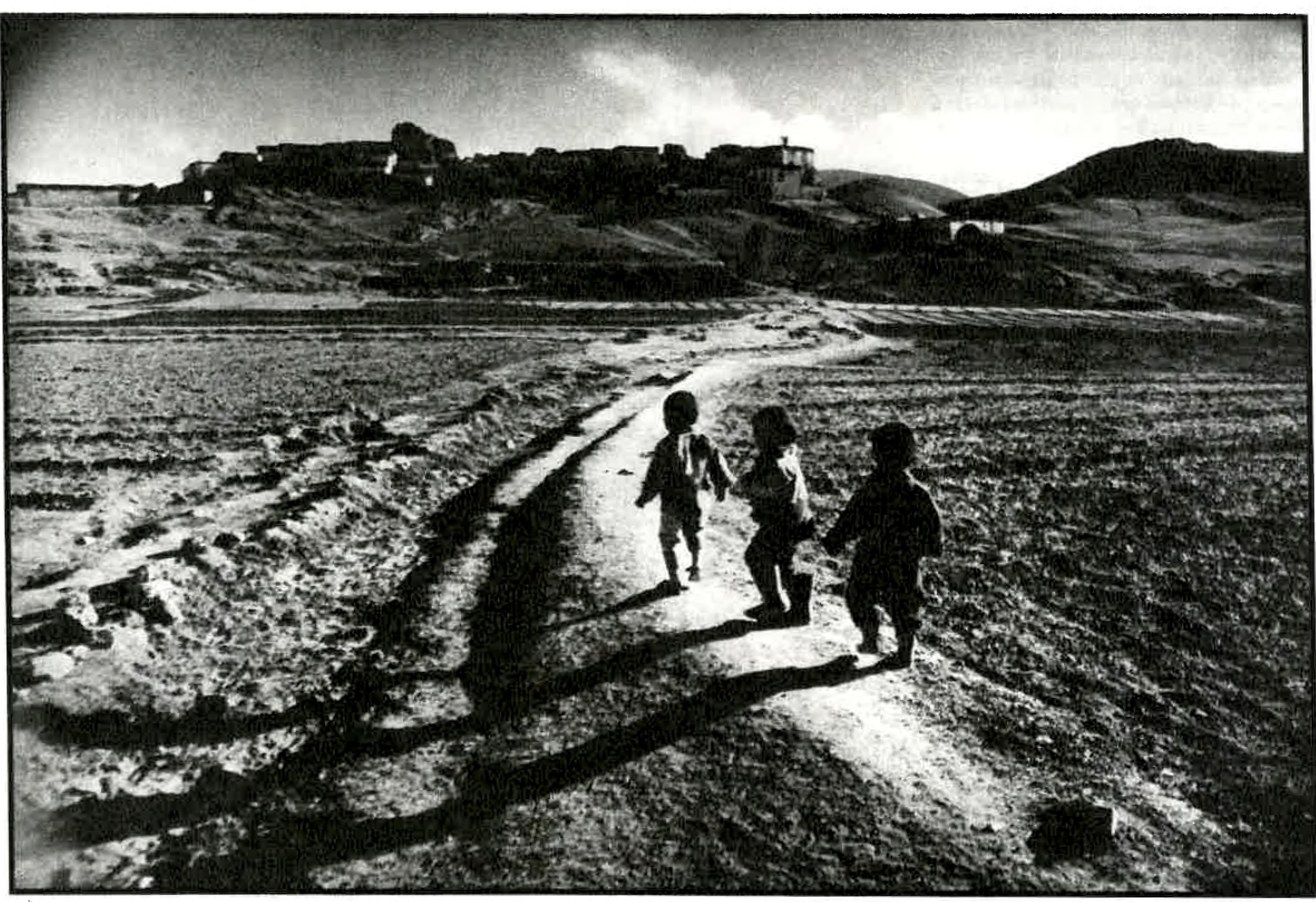
В монастыре Тьангбохе по дороге к Эвересту,1987



Непал, храм Паскупати, 1987

Непал, Катманду, 1987

Тибет, путь паломников вокруг храма Йокханг, 1987



Тибет, дети в деревне Тингри, 1987

ЯРОСЛАВ КЛАСЕК

Работы некоторых фотографов—профессионалов как-то естественно вызывают наше внимание, являясь сами по себе творческим актом, а не будучи более или менее интересной составной частью рекламы или тщательно создаваемого представления об авторе. Фотографом, работающим над своими снимками незаметно, но зато постоянно и целенаправленно, является Ярослав Класек из города Ческе-Будейовице. Он родился 16 января 1945 года, по профессии — техник в Научно-исследовательском институте сильноточной электротехники, но фотография играет в его жизни существенную роль уже полтора десятилетия. Это время достаточно для того, чтобы не только овладеть тайнами ремесла, но начать думать о том, чтобы сделать что-то свое, и иначе, чем другие. Возможно поэтому Класек в последнее время старается отойти от классических методов и создавать «фотографии фотографий». Он конструирует фотографические увеличения в трехразмерных геометрических формах, умножающих строгость мотивов — в данном случае массовых блочных застроек. И потом эти объекты с фотографии компонует в окончательный снимок.

Основой его работы является сосредоточенная и точная работа «классического монтажа», которая разделяется на две линии. С одной стороны находится художественно понимаемый пейзаж, с другой — так называемая живая фотография. Скорее можно сказать «моментальная фотография» — так лучше характеризуются снимки Класека, сделанные в городах. Это своего рода неожиданные сцены, минуты отдохновения глаза на мире предметов, которые пропитаны присутствием человека, его вмешательством, хотя его присутствие прямо на фотографии не всегда обязательно. Сюжет на снимке переводится в читаемые и выразительные связи. Среди работ Ярослава Класека об этом убедительно свидетельствуют снимки, сделанные в Копенгагене, удивляющие найденными взаимосвязями и стремлением передать зрителю информацию, а не только изобразительный порядок. Поэтому в коллекции снимков, сделанных в Дании (откуда взяты публикуемые снимки), мы находим тщательно выполненный кадр с фасадом дома и памятной доской, сообщающей о пребывании здесь чешского композитора Бедржиха Сметаны . . .

Ярослав Класек не только трудолюбивый фотограф. Будучи членом Союза чешских фотографов, он работает секретарем областного комитета СЧФ, является членом центрального комитета Союза. Принимает участие в работе творческих групп «Фотос» в Парке культуры города Ческе-Будейовице и «Регион 2», является членом «Пентакс клуба» в Праге. В 1987 году Класек был удостоен звания АСЧФ (Автор Союза чешских фотографов). Он часто принимает участие в выставках в Чехословакии и за границей, имел уже 13 персональных выставок.

ЛАДИСЛАВ ШОЛЬЦ

Сиеста

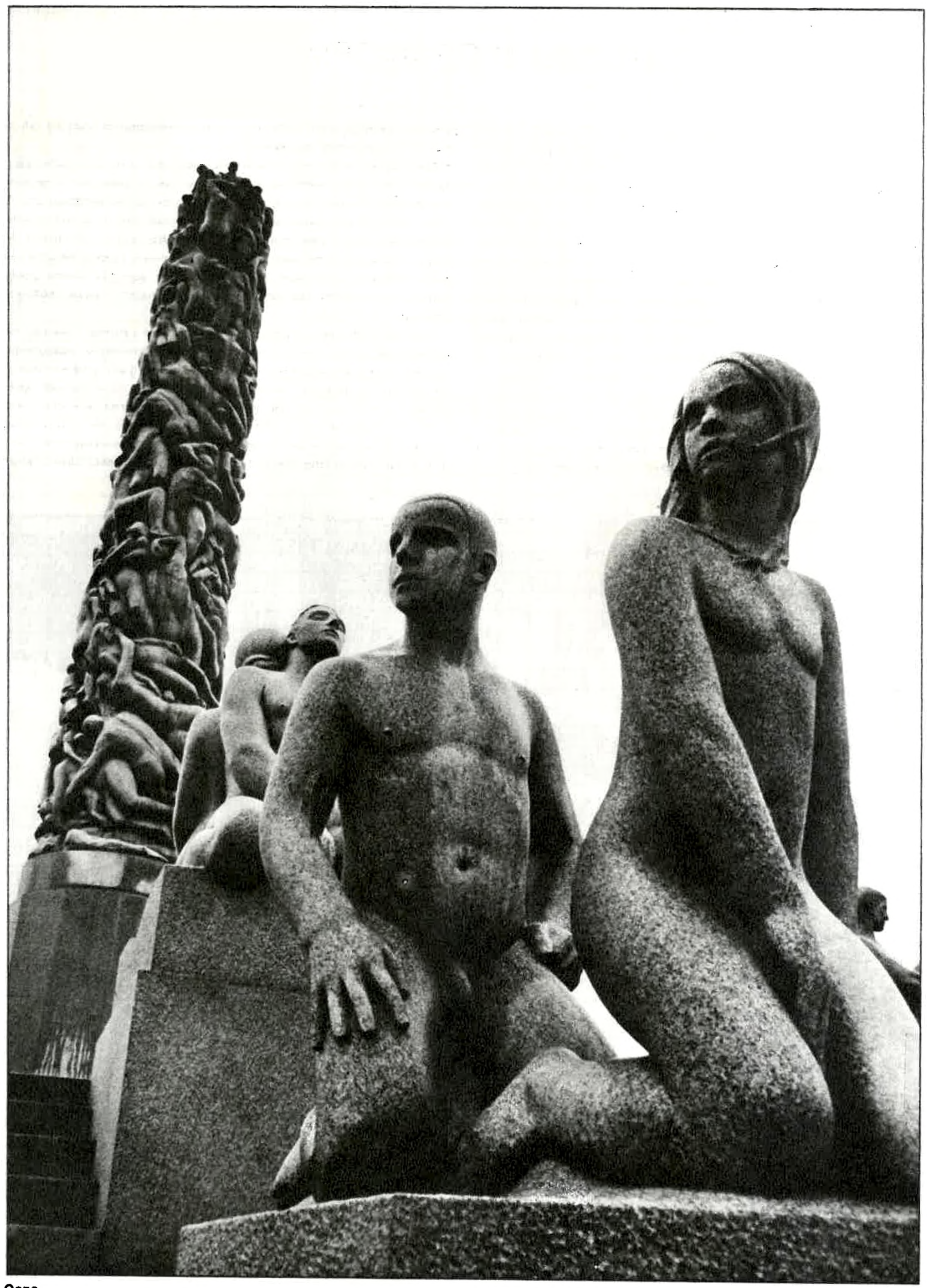
Окна

Пресс-конференция

Автор фотографий из Копенгагена на стр. 60—63 Ярослав Класек

Здесь жил . . .

Американская мечта . . .


Осло

ФОРМЫ И ПРАФОРМЫ

МихалРесл родился 4 февраля 1953 года, окончил среднюю школу в родном Турнове, в 1968 году поступил на физико-математический факультет Карлова университета, потом на том же факультете в 1981 году закончил аспирантуру. С 1982 года работает в научно-исследовательском институте в качестве системного программатора.

Его первые фотографии возникли в студенческие годы в конце 60-х и в начале 70-х годов. С 1979 года Ресл систематически занимается техникой симметрического монтажа. Его работы близки работам известного чехословацкого фотографа Яна Шплихала.

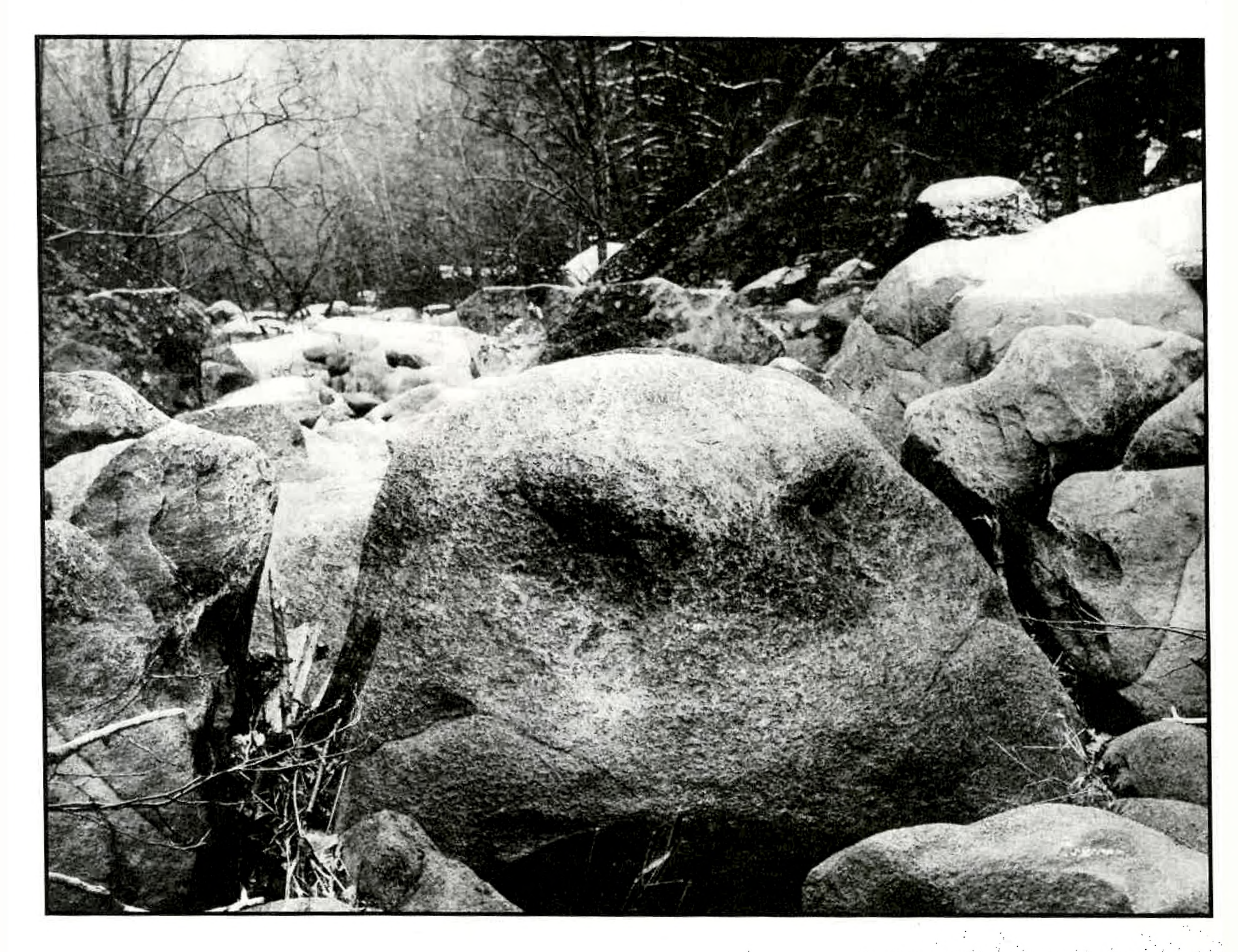
Михал Ресл выставлял коллекцию своих монтажей на первой персональной выставке в Институте макромолекулярной химии ЧАН в 1986 году. В том же году состялась его вторая выставка в Доме искусств в Брно, потом в 1988 в Литвинове и в конце 1988 году он имел возможность представить свои работы в Париже.

*

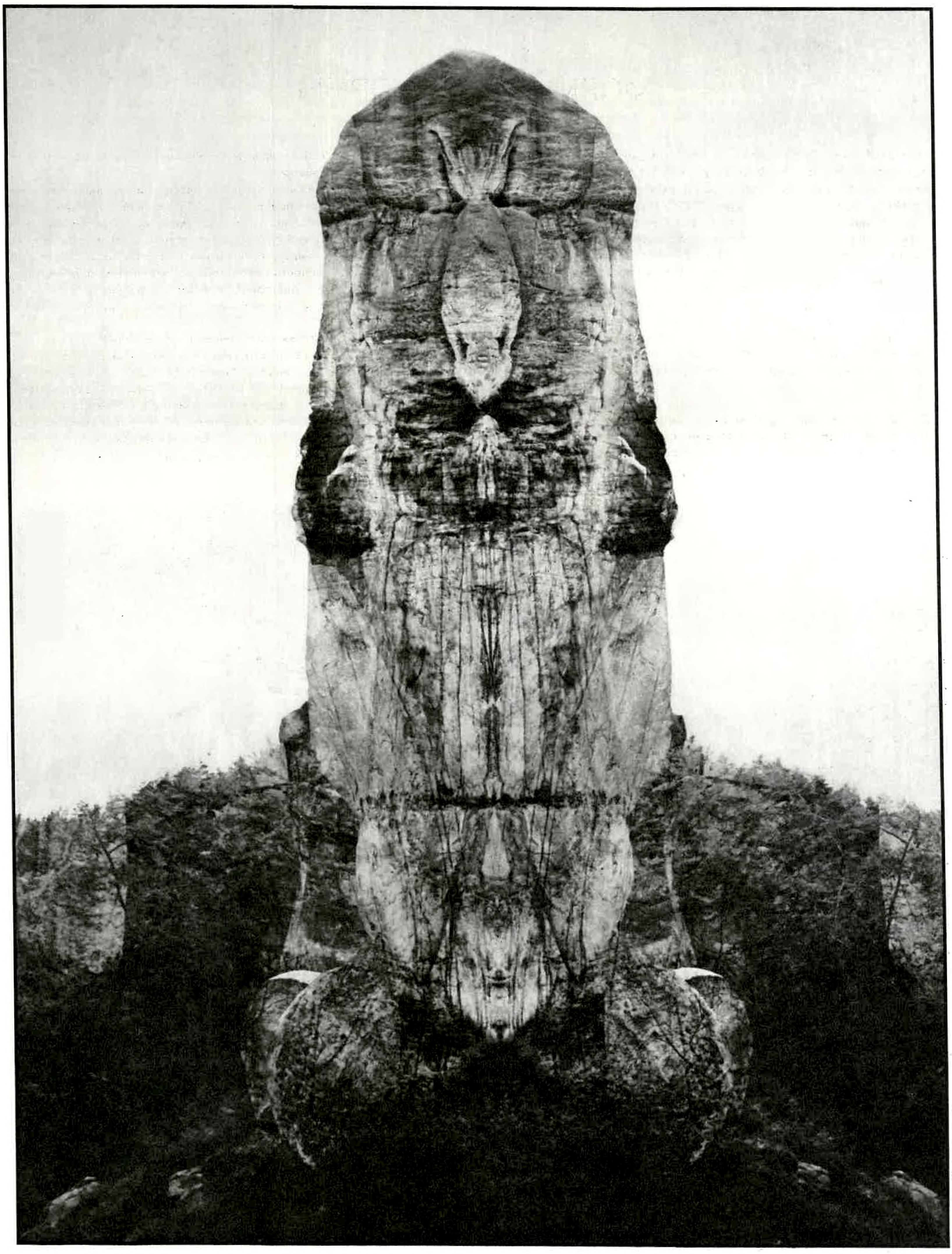
Отношение фотографа к пейзажу и вообще к природе может быть многозначным и распростираться от восхищенного описания и запечатления моментального состояния через разные степени стилизации вплоть до пейзажа совершенно субъективного и говорящего больше об авторе самом, чем о видимой реальности.

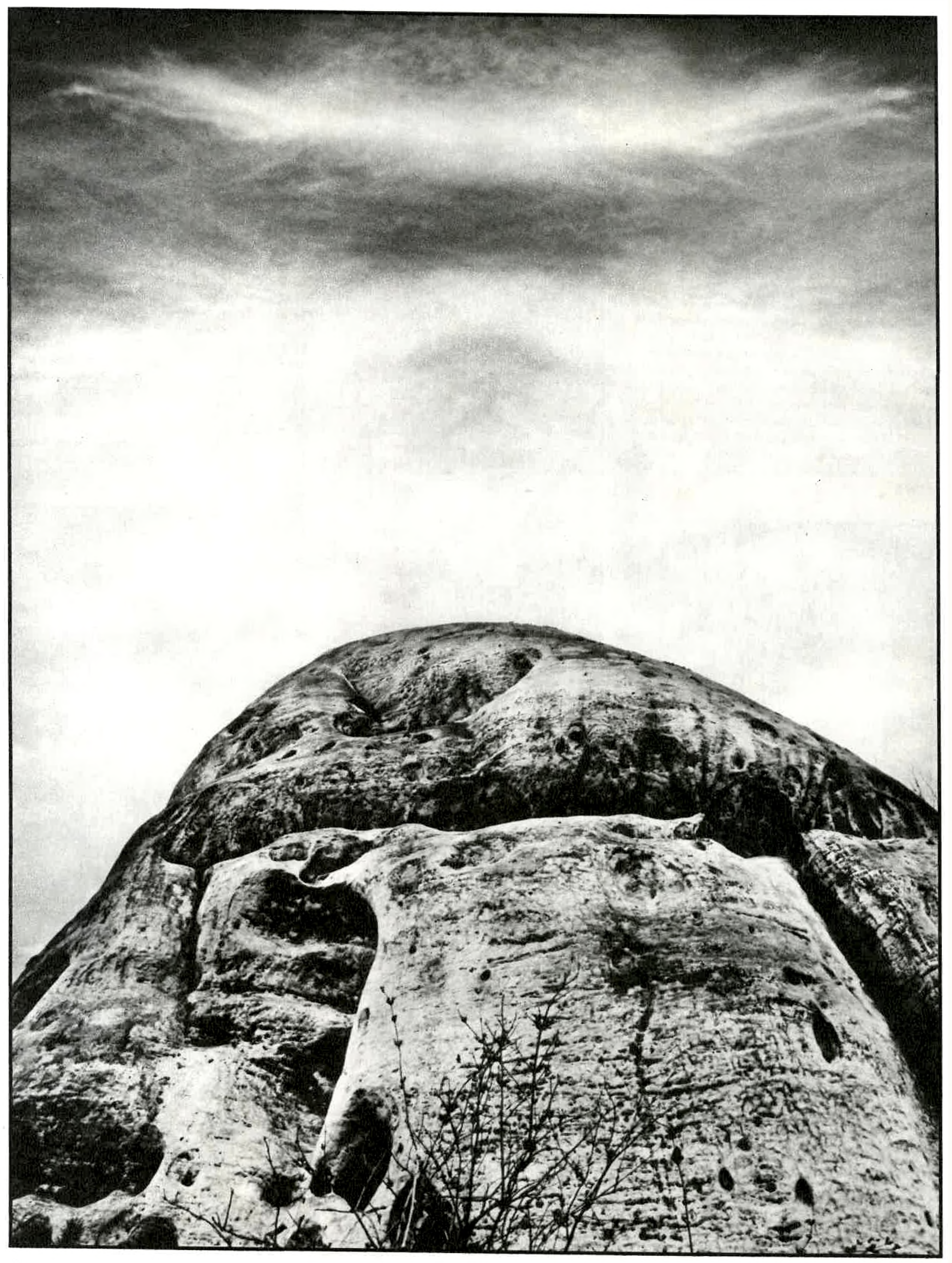
Бесспорно, первоначальное значение фотографии заключалось в возможности сохранить внешний вид вещей и явлений довольно просто и довольно точно. И именно упомянутая действительность позволяет вступать в фотографический процесс, оказывать на него влияние и модифицировать в соответствии с собственными представлениями. Мера этой модификации и интенсивность дополнительных вмешательств определяет место автора в широком диапазоне — от описательного документа по граничную область, где фотография переходит в иные изобразительные техники.

Фотографии Михала Ресла стоят ближе к созидательному концу этой шкалы, хотя большинство из них на первый взгляд не находится в противоречии с нашим обычным опытом. Техника фотографического монтажа позволяет фотографу полностью разойтись с реальной действительностью, отказаться от трехмерного пространства или изменить размерность. Но вмешательство Ресла далеко тоньше и, вероятно, направляется стремлением действительность отнюдь не демонтировать, но исследовать, убедиться в том, сколь сильный эмоциональный заряд несет с собой



Автор фотографий на стр. 64—67 Михал Ресл



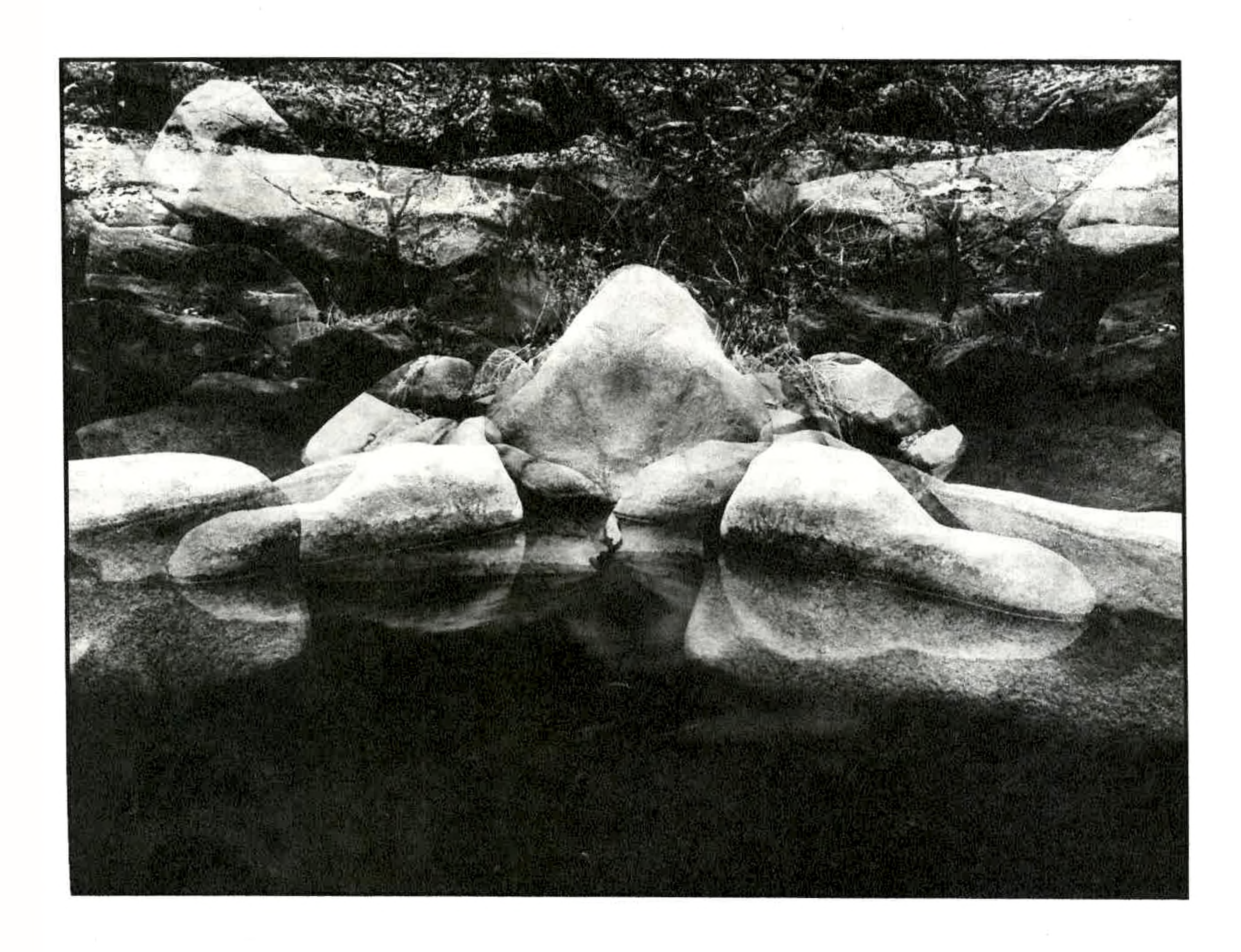


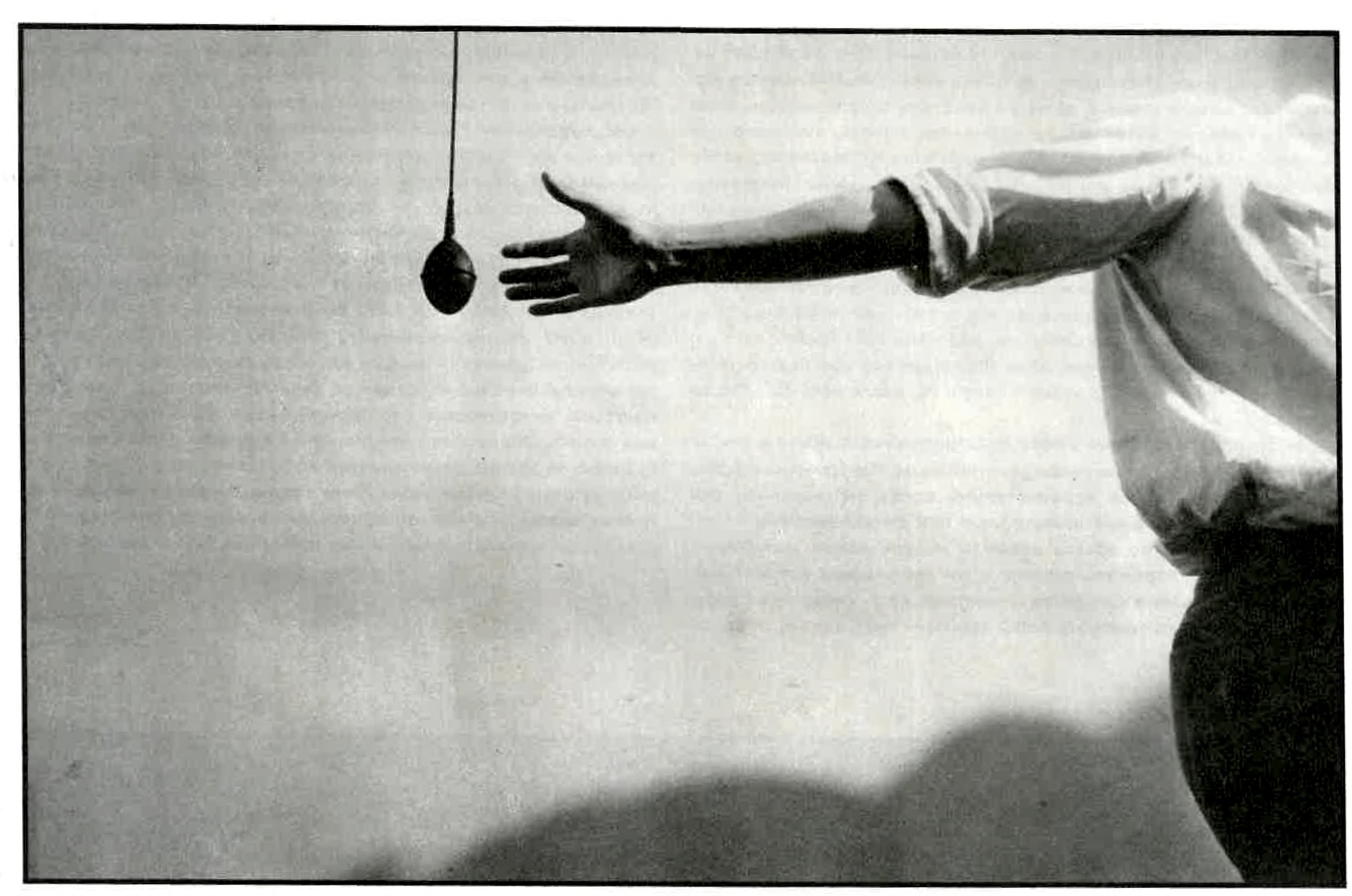
разница между тем, что мы видим, и тем, что ожидаем. Ресл работает чаще всего с природными объектами и не очень внимательный зритель может сначала его вмешательство даже не заметить, в особенности, если налицо менее правдоподобая форма камня или облака, висящего над классическим пейзажем. И только неопределенное чуство несоответствия нам говорит о том, что не все так, как должно быть. Михал Ресл хорошо знает, что мы мало или вообще уже не реагируем на обычный вид тысячу раз виденных вещей. Мы смотрим, но на воспринимаем. Однако достаточно малейшего нарушения стереотипа, чтобы наши чувства обострились, активизировались и позволили нам увидеть действительность свежим взром. Но потом мы видим вмешательство и на таких фотограффиях, где его совсем нет. Но это совсем не картинки типа «Найди пять вещей, которые там лишние». Фотографии Ресла делают нас чувствительнее и потом мы воспринимаем в полную силу и то, около чего бы прошли без внимания.

Во второй группе фотографий Ресла фотографический монтаж открытый — это его симметрические природные объекты. Изображение скалы или растения удвоением или переплетением вдоль вертикальной оси превращаются в удивительные зооморфные или антропоморфные призраки и фигуры. Но это не просто какая-то механическая аппликация. Ресл — аналитик (что, вероятно, связано с его профессией математика), его интересует отнюдь не абсолютная симметрия, но — снова — ее нарушение. Вокруг нас немало снимметричных вещей — лист, цветок, лицо человека. И только при ближайшем рассмотрении можно заметить, что индивидуальные отклонения от абсолютной симметрии доказывают подлинность и естественное происхождение вещей и явлений.

«Исследования» Ресла исключительно специфичны и узко специализированы на область интеракции между человеческой психикой и природными или пейзажными элементами. Подлинная фигура или лицо здесь не встречаются (в отличие от американца Джерри Эльсманна, который широко использовал впечатляющий вид странных пейзажей). Скорее в силуэте и намеком они сами возникают в результате уже упомянутой симметризации изобразительных элементов. Удивительные скалы, выглядящие как животные, облака, вызывающие в памяти какие-то лица, будят в нас ощущение момента рождения вещей, когда все еще было в состоянии движения и развития, когда лицо нашего света не было еще так определенным и постоянным, как нам кажется сегодня. Тонкие перемещения, нелогические отражения в воде, удивительные формы дают нам понять, что видимая «реальность» возникла постепенно, в процессе, как одна из многих возможностей и настолько независима от нас, что не обязана отчитываться перед нами в своих закономерностях и принципах. Только иногда она кое-что приоткроет самым любопытным. По всей вероятности, к ним относится и Михал Ресл со своим фотографиями.

МАРТИН ГРУШКА





Попытка портретирования, 14 мая 1987 года

ПОПЫТКА ПОРТРЕТИРОВАНИЯ

В фотовыставочном зале имени Яна Кржиженецкого, находящемся в пражском Парке культуры и отдыха имени Юлиуса Фучика, была размещена со 2 марта по 16 апреля 1989 года экспозиция, содержавшая работы, победившие на XIX фотоконкурсе Союза чешских фотографов, известном под названием «Мастер СЧФ». Конкурс проходит ежегодно, на нем присуждаются, помимо титула «мастер», также 10 почетных дипломов.

В каталоге последней выставке сказано: «Фотоконкурс на звание мастера СЧФ является самым главным среди других мероприятий Союза, получение же титула — высшим признанием автора. За 1988 год это звание было присуждено Станиславу Фридлендеру из Праги за цикл фотографий под названием «Попытка портретирования».

Станислав Фридлендер за время учебы создал уже ряд портретов, ставших составной частью его дипломной коллекции по окончании кафедры художественной фотографии ФАМУ в 1985 году. В то время автор обратил на себя внимание необычными чертами в их создании (смелые кадры, на которых были представлены всегда лишь отдельные части лиц портретируемых, большей частью подчеркивались глаза). Эти работы были представлены и на страницах «Ревю Фотография» 3/86 (В. Биргус, Постановочная фотография Станислава Фридлендера).

В цикле «Попытка портретирования» (1987—1988) автор запечатлевает, как и раньше, людей, которых хорошо знает: членов своей семьи, близких друзей, иногда сам является моделью. На нейтральном фоне и без декораций он стремится запечатлеть на фотографии межчеловеческие отношения (к матери, отцу, друзьям и т. д.). На всех снимках цикла автор тоже присутствует — иногда его партнером становится чайник (портрет с чаем) или экспозиметр (портрет, название которого дано всему циклу).

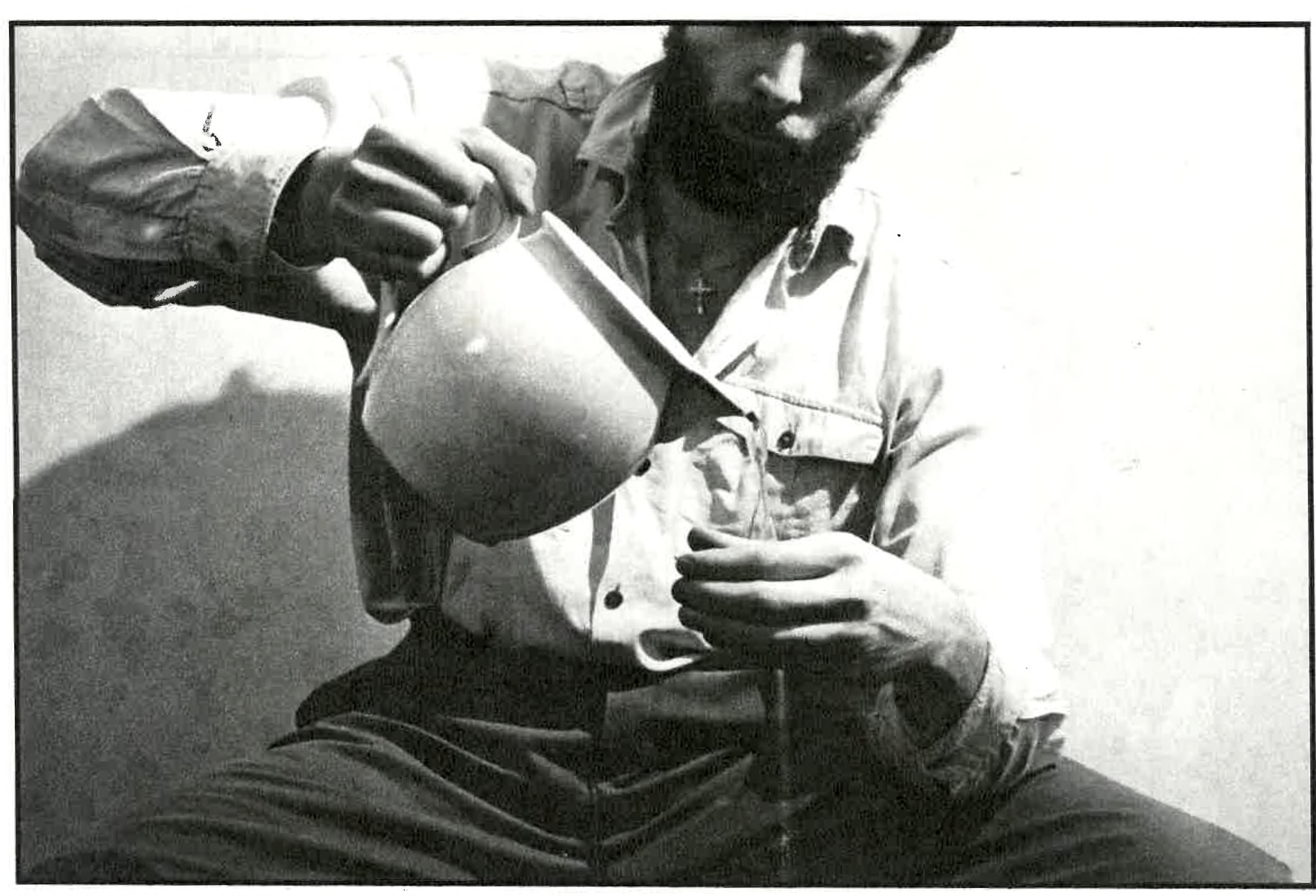
Цикл фотографий Станислава Фридлендера относится к тому виду фоторабот, который в настоящее время характерен для значительного количества профессиональных фотографов, в особенности среднего и молодого поколения, которые работают в области прикладной фотографии. Это как бы противовес их договорного творчества (коммерческого). Это творчество не отягощено коммерческим подходом, оно — свободное. Его общественное использование в настоящих условиях в нашей стране весьма невелико. Фридлендер использовал возможность, предоставляемую конкурсом «Мастер СЧФ» (сам он является членом Союза с 1978 года), ибо подобного конкурса свободного творчества профессиональных фотографов, входящих в Союз чешских художников, просто нет. Победа на конкурсе СЧФ означала для автора и возможность провести персональную выставку в мае прошлого года в Галерее Союза чешских фотографов в Праге.

ВЕРА ВАХОВА

С семьей, 18 марта 1987 года

С мамой, 24 апреля 1988 года

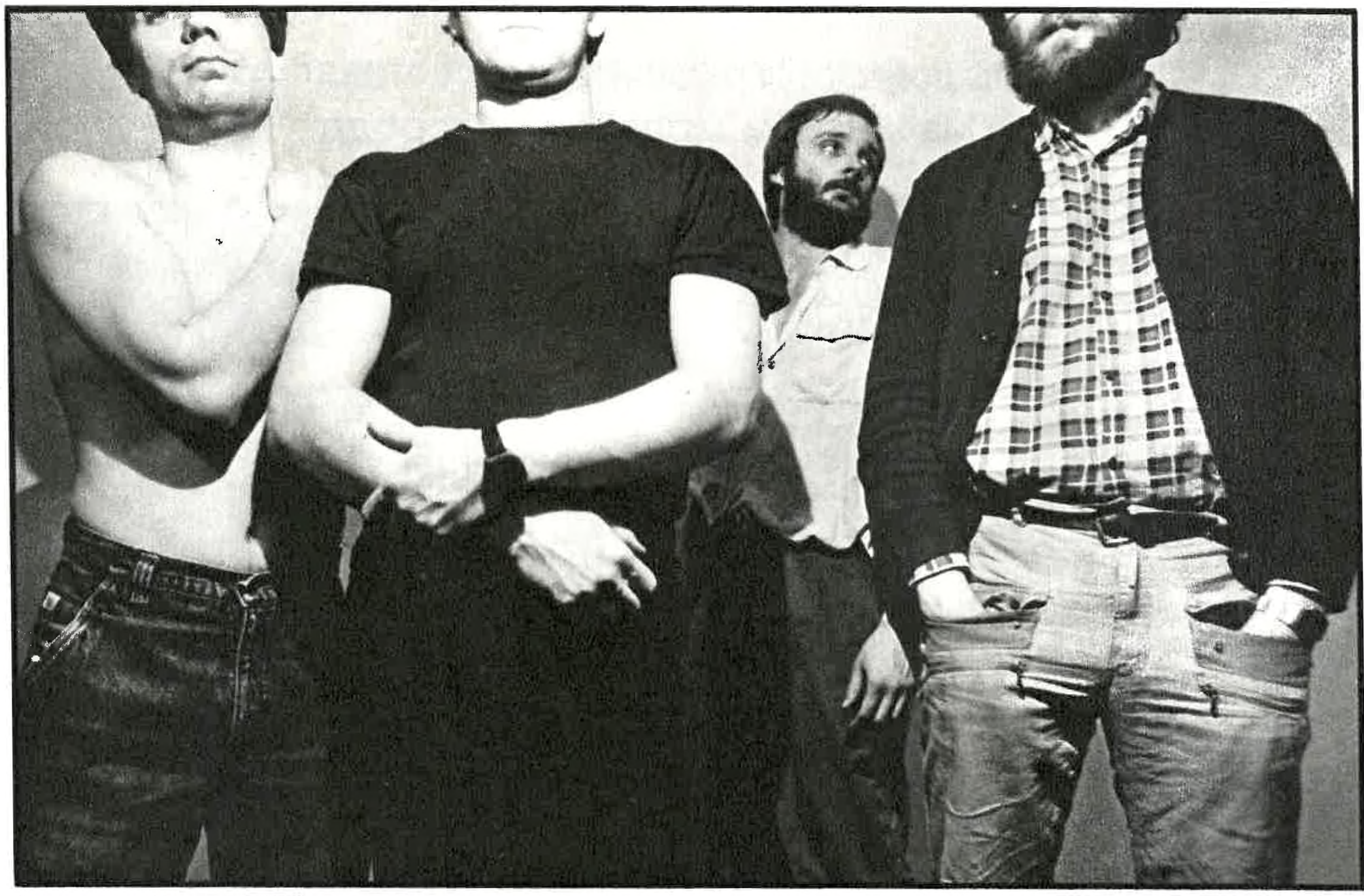
Автор фотографий на стр. 68—71 Станислав Фридлендер



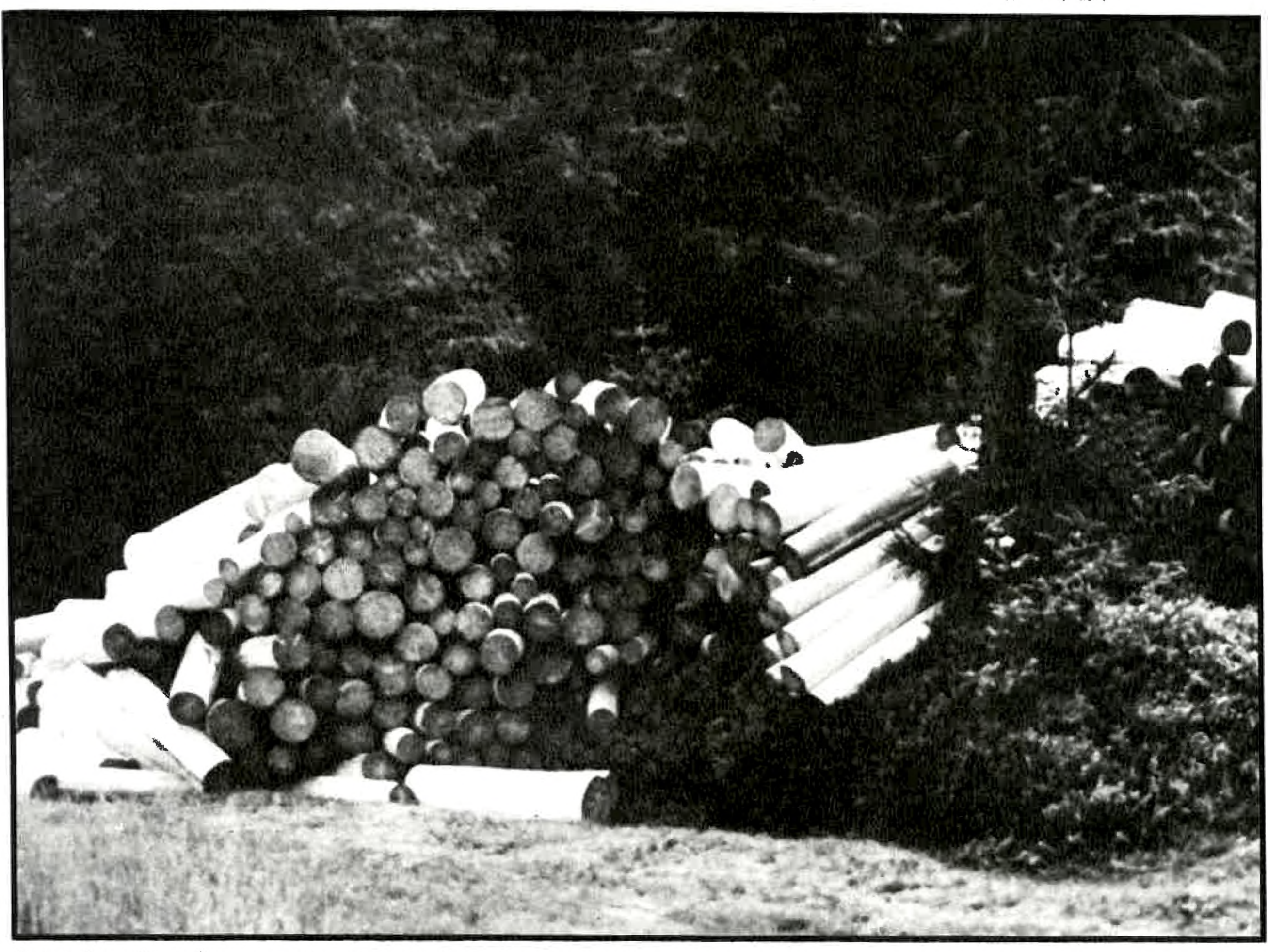
С чаем, 20 февраля 1987 года

С Зузаной, 17 декабря 1988 года

С друзьями, 16 апреля 1984 года



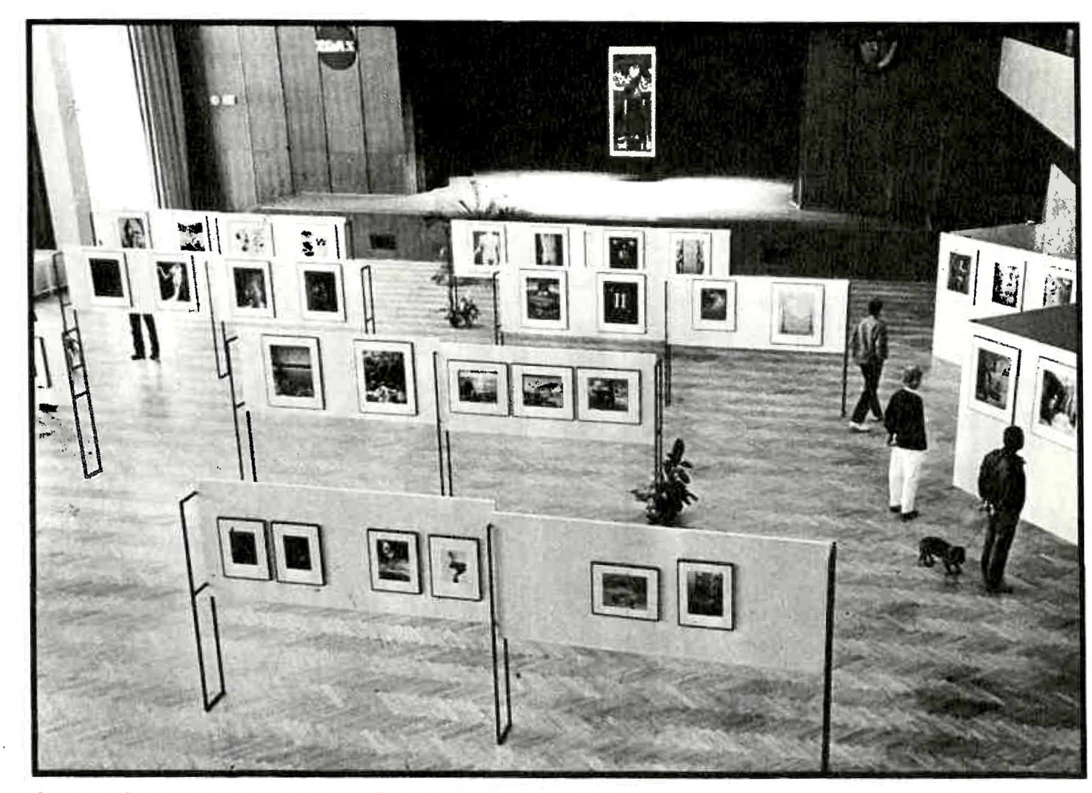
С недругами, 16 апреля 1987 года



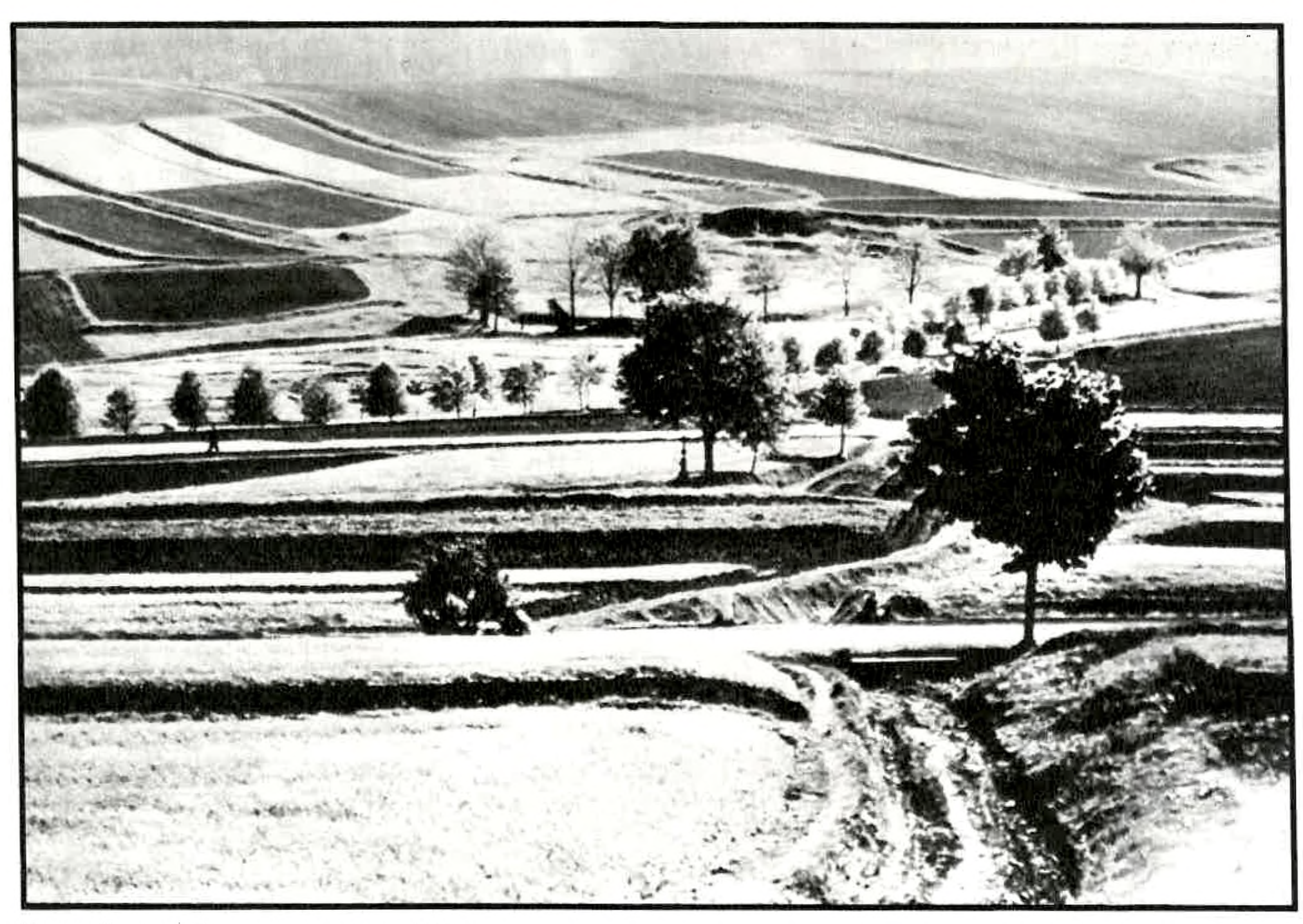
Алоис Зых: Своз бревен — Свратка, 1929 год (из архива СЧФ)

Большой фотографический фестиваль в маленьком моравском городе

В районном центре Ждяр-над-Сазавоу проживает около 25 тысяч человек. В 16-миллионной Чехословакии таких городков десятки. Однако их культурная жизнь привлекает не только «местных». На разные фестивали, смотры и т.п. съезжаются посетители из близких мест и издалека. В 1988 году в Ждяре-над-Сазавоу состоялся опытный, нулевой международный фестиваль фотографии «Фотофест», в прошлом году — 1-й. По своему характеру и значению этот фестиваль относится именно к таким культурным акциям, которые выходят далеко за границы своего проведения. И это неудивительно. В прошлом году на фестивале было показано 13 выставок. Кроме того те, кто приехал на открытие, могли принять участие в вечере, посвященном памяти Йозефа Судека, а на следующий день присутствовать на торжественном крещении Выставочного зала Мирослава Гуцека, который, естественно, присутствовал лично. В программе фестиваля были три встречи с редакторами ежемесячного журнала «Ческословенска фотографие» в форме «живой газеты», беседы с его читателями и участниками фестиваля, день Союза чешских фотографов, где любители мог-



Фотография части экспозиции «Поляроид Селекшен 2»



Милош Спурны: Подделки у Борове, 1960 год

ли на импровизированных выставках представить коллегам свои новейшие работы, фотобиржа, на которой собирались в первую очередь любители фотографической техники, но где можно было также продавать и покупать фотографии, рекламные проспекты, публикации и журналы.

Но главным были конечно же выставки. Каждая из них залуживала бы отдельной рецензии. Все они взаимно дополняли друг друга, создавали широкий спектр подходов и методов творческой фотографии. Именно выставки придали 1-у ждярскому «Фотофесту» международный характер. Самым интересным был смотр «Поляроид Селекшен 2» — передвижная фирменная коллекция, составленная из образцов работ известных мировых фотографов, которые получают от нее материальную поддержку и передают в ее коллекцию свои избранные снимки, изготовленные посредством технологии моментальной фотографии системы «Поляроид». Из чешских фотографов здесь были представлены Ян Саудек и Павел Банька. Другой интересной выставкой была «Современная мексиканская фотография», составленная Либой Тэйлоровой — чешским фотографом, живущим в Великобритании. Исключительными были и две персональные авторские коллекции — чехоамериканца Д. Я. Ружички (черно-белые фотографии из архива фотоклуба «Неказанка» и уникальные цветные снимки, сделанные фирмой «Кодак» с оригинальных диапозитивов, которые Ружичка создавал с 1936 года в США и которые были фирмой обработаны по случаю 50-летия открытия цветной фотографии в 1985 году) и Эриха Саломона. Этот известный немецкий документалист был представлен снимками, которые создавал с помощью «Лейки» в 30-е годы. Коллекция фотографий была увеличена в наше время для выставок. Любители живой репортажной фотографии были в восторге.

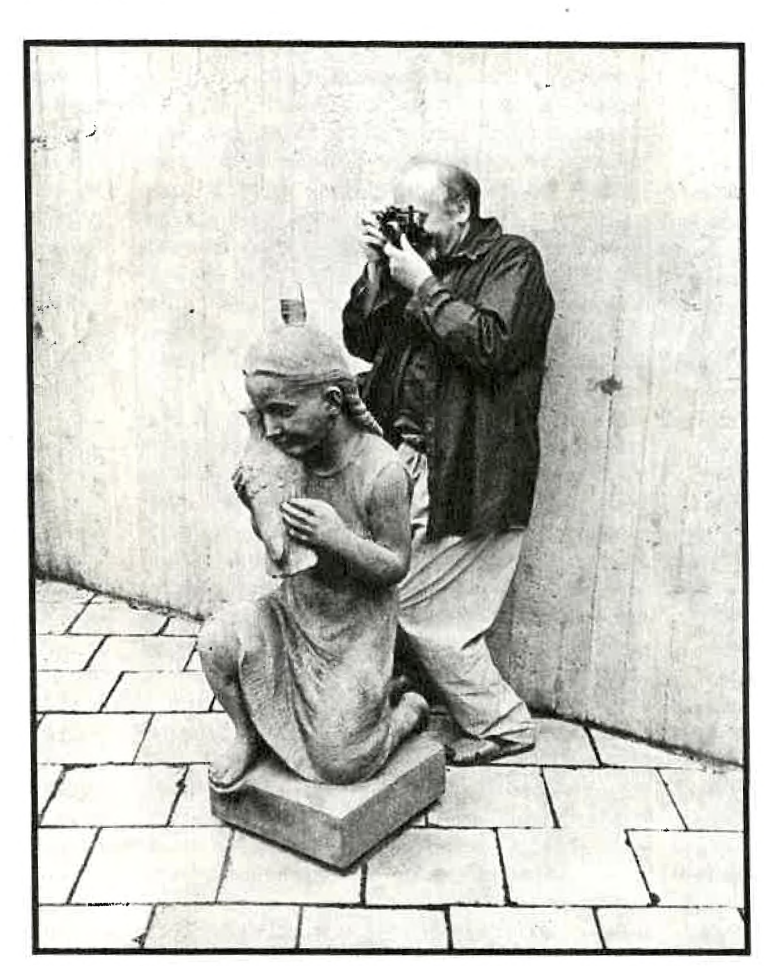
Более скромной была персональная выставка литовского фотографа Казимиераса Мизгириса. Художественные фотографии на тему песчаных дюн были обработаны тщательно, но традиционно. Еще одним иностранным вкладом была экспозиция «Венгерская фотография», которая была представлена в виде обзора и напомнила зрителям не только известные имена периода между двумя мировыми войнами, но и показала несколько современников.

Чехословацкая фотография была представлена большим смотром под названием «Современная постановочная фотография», коллективным проектом была и «Верховина», где фотографы воспели этот прекрасный край на границе Чехии и Моравии, эффектный с визуальной и эмоциональной точек зрения, но трудный для фотографического отражения, что показали многие работы этой коллекции. Эту выставку окружали две персональные коллекции, которые порадовали зрителей и любителей хорошей фотографии. Виктор Коларж заинтересовал своими снимками из Остравы, достойной ретроспективой была подборка Йозефа Климы — одного из наших старейших живущих фотолюбителей, некоторые кадры которого, относящиеся к 40-м годам, были почти на грани социального документа, но в общем отличаются чистой лирикой, ласковым взглядом на жизнь людей, пейзаж и город, в он живет. И хорошо, что среди фотографической спекуляции, иронии, пародии и всевозможных «измов» зритель еще может найти обыкновенные фотографии, создаваемые с любовью, тщательностью и очевидной искренностью.

Кроме «Современной чехословацкой постановочной фотографии» в Ждяре была еще одна выставка, на которой работы выходили за рамки чистой фотографии, переходя в область концептуальных попыток в изобразительном искусстве. Михал Керн и Рудольф Сикора выступили здесь вместе. Последние две экспозиции также были персональными — Ярослав Крейчи показал свои театральные фотографии, естественно, в фойе городского театра, где проходил также вечер, посвященный Судеку. Иржи Ягода из города Трутнов показал свои точно рассчитанные фотографические реализации.

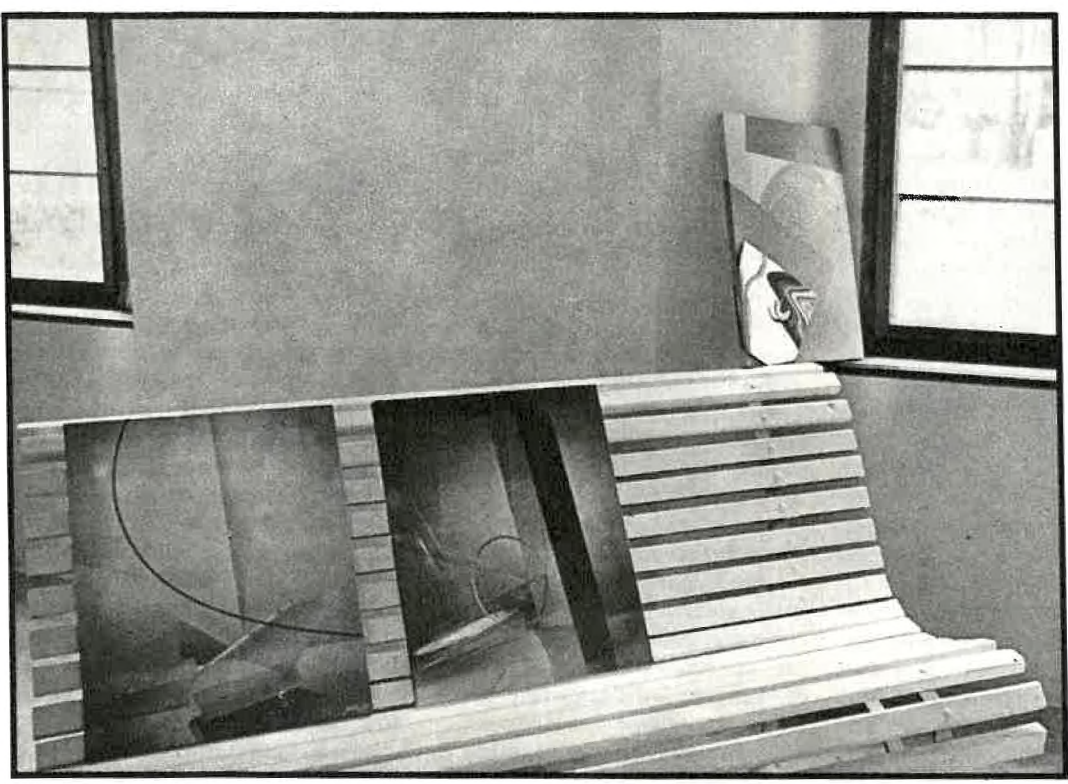
Таким образом, на «Фотофесте» можно

Вилем Райхманн: Пейзаж Верховины, без даты



Мирослав Гуцек фотографирует участников торжественного открытия выставочного зала, несущего его имя, 26 августа 1989 года

Павел Диас: Фрышава, без даты



Образец нетрадиционного показа фотографий на выставке Иржи Ягоды

было видеть разнообразные коллекции фотографий, которые обычным зрителям, лишь поверхностно знакомым с общим состоянием в этой области, предоставили довольно интересную картину творческих (и менее творческих) методов, используемых в чехословацкой и иностранной фотографии.

Следует отметить усилия местных фотолюбителей и работников Культурного дома города Ждяр-над-Сазавоу, которые с минимальными финансовыми средствами организовали акцию действительно значительную и ценную. Главный комиссар фестиваля Владимир Ремеш практически на нескольких сотнях метров на одной из главных улиц города разместил удивительную смесь выставок, что заслуживает признания. Жаль только, что не удалось организовать тематический семинар, на котором бы специалисты, как чехословацкие, так и иностранные, могли в приятной атмосфере обсудить актуальные проблемы фотографии.

ЛАДИСЛАВ ШОЛЬЦ

Пейзажные фотогрфии на стр. 72—75 с выставки «Верховина»

Автор фотографий с «Фотофеста» Ладислав Шольц

ИНФОРМАЦИЯ

150-й годовщине открытия фотографического процесса было посвящено в прошлом году в Чехословакии большое количество выставок, специальных номеров разных журналов и серий статей, несколько телевизионных программ, международный симпозиум «Фотофорум Прага — 1989», международная выставка книг о фотографии в Государственной библиотеке ЧСР и ряд других акций.

Большинство крупных выставок было в Праге, которая в прошлом году, бесспорно, стала одним из главных фотографических центров. Исключительное внимание привлекла грандиозная выставка «Что есть фотография», организованная министерстовм культуры ЧСР, Союзом чешских художников и Чещским художественным фондом и проходившая в августе-сентябре в Доме изобразительных искусств имени Манеса. На ней удалось собрать около 1200 произведений 411 известных мастеров из 20 стран, полученных из различных галлерей, музеев и частных коллекций. Почти 90 тысяч посетителей имели возможность посмотреть оригиналы замечательных работ, относящихся ко всем периодам истории фотографии, и познакомиться вкратце с развитием фотографической техники. Вторая экспозиция, организованная теми же учреждениями и организациями и тем же авторским коллективом под руководством генерального комиссара выставок Эриха Айнгорна и кураторов Даниэлы Мразковой и Йозефа Пецака, в это же время прошла в Вальдштейнком манеже. На ней были представлены самые значительные произведения чехословацкой фотографии 1945—1989 годов.

Обширная экспозиция «Чехословацкая журналистская фотография», организованная в сентябре-октябре Чехословацким союзом жураналистов в Брюссельском павильоне ПКО имени Юлиуса Фучика, представила нашу фотожурналистику от ее начального периода, подчеркнув послевоенное развитие и современное состояние. Выбор работ был произведен Мирославом Гуцеком и Ладиславом Шольцом. Важное место фотолюбительского движения подчеркнула экспозиция «Чешская любительская фотография 1945—1989 годов». Она проходила в октябре-ноябре в тех же помещениях. Организаторами были министерство культуры ЧСР и Институт культурно-воспитательной деятельности, комиссаром Петр Климпл. Открытой выставкой, в которой мог принять участие каждый, кто заплатил выставочное место, был Салон чехословацкой фотографии, открытый в июле-августе в Брюссельском павильоне. Многие профессионалы, однако, отдали предпочтение участию в Салоне прикладного искусства пражских художников, привлекшем 80 тысяч посетителей в оба крыла Дворца сьездов. Работники кооператива «Фотография» принимали участие в Международном салоне кооперативной фотографии, который состоялся в том же месте в октябре.

В Музее национальной письменности летом прошли выставки «Франтишек Дртикол е его ученики», «Литература и фотография» и «Эжен Атже». Современная прикладная фотография по выбору Мирослава Войтеховского была показана в Галерее Д в Праге. Национальная галерея представила в помещениях Анежского монастыря экспозицию «Художники в фотографии», Национальный музей — выставку старинной мексиканской фотографии, Национальный технический музей — экспозицию «Новые фотографии — старыми техническими методами», подготовленную в сотрудничестве с ФАМУ, Музей физкультуры и спорта — смотр «Оъектив столетия». В доме «У каменного колокола» состоялась выставка «Пути чехословацкой фотографии» на основе одноименной книги Даниэлы Мразковой и Владимира Ремеша, вышедшей в издательстве «Млада фронта». В выставочном зале «Фотохема», который в течение всего года представлял исключительно интересный цикл иностранных и чехословацких выставок, большим успехом пользовалась экспозиция юмористических фотографий XIX века, подготовленная Павлом Шейфлером. Музей прикладного искусства показал осенью выставку «Чешский фотографический модерн», составленную Зденеком Куршнером и Йозефом Кроутвором, Музей столицы Праги — ретроспективную выставку Ладислава Ситенского «Прага моей молодости». 37 авторов молодого и среднего поколения выставило свои работы в оригинальной экспозиции в Юниорклубе составленной Анной Фаровой.

В Праге прошло также несколько выставок-продаж фотографий, например, «На мустку» была выставка, на которой продавали свои работы главным образом молодые авторы, в соседней галерее «Центрум» можно было купить творчество более старших коллег, в галерее «Платиз» — произведения классиков чешской фотографии Дртикола, Судека, Рёсслера, Прошека, Хохолы, Марко и других. Спектр прошлогодних фотографических выставок в Праге значительно обогатили и некоторые иностранные представительства и культурные центры, например, Дом советской науки и культуры подготовил ретроспективу советского фотокорреспондента Всеволода Тарасевича (см. РФ 1/90), Венгерский культурный центр принимал участие в подготовке экспозиций „Фотографии из Баухауза" (см. РФ 4/89), «Петер Корниш: Рабочий едет на работу» и «Подборка из современной венгерской фотографии», английское посольство организовало выставку «Записи и идеи» (см РФ 1/90), американское посольство помогло организовать обширный смотр произведений известного портретиста Арнольда Ньюмена в Староместской ратуше, посольство ФРГ сотрудничало при представлении коллекции «Молодая европейская фотография» в зале «Фотохема», мексиканское посольство помогало показать так же выставку «Современная мексиканская фотография».

Павел Шешулка: Без названия, 1982 (с выставки «Чешская любительская фотография 1945—1989»)

Ряд других значительных выставок имело место и в других городах. В городе Ждяр-над Сазавоу было 13 экспозиций в рамках 1-го Фотофеста (сообщение о нем публикуется на стр.), в Брно — выставка «150 лет фотографии» из собраний Моравской галереи и ретроспектива членов Адвентинского трио — Ладислава Эмиля Берки, Александра Хаккеншмидта и Иржи Леговеца, подготовленные Антонином Дуфеком, в Галерее 4 в городе Хеб — экспозиция «Метаморфозы чешской документальной фотографии» и смотр развития фотографии в Западной Чехии, в замке города Теплице — выставка старинных теплицких ателье, в Доме культуры в Пльзене — экспозиция Р. Брунера — Дворжака, в городе Ростоки близ Праги — экспозиция старинных снимков из фондов Центральночешского музея, в Силезском музеее в городе Опава — обширный смотр «От дагерротипа к голографии» (см. РФ 1/90), в Районном музее города Градец-Кралове — выставка «Начало фотографии в Восточной Чехии», в Галерее города Ческе-Будейовице — экспозиция «50 лет южночешской фотографии» в замке Козел — экспозиция «Рисунок све-

том», в Доме искусств в Опаве — Форум творчества североморавских фотографов — членов и кандидатов Союза чешских художников, в Восточнословацком музее в Кошице — смотр «150 лет фотографии в Восточной Словакии», в Братиславе — выставка «Словацкая фотография 80-х годов», подготовленная Аурелом Грабушицким и Вацлавом Мацко, экспозиция старых фотографий в Городском музее, составленная Феро Томиком а также смотр творчества словацких выпускников ФАМУ, подготовленный Юлианой Тесаковой. Но даже при этом, далеко не полном, перечне мероприятий следует сожалеть о том, что никто не был в состоянии заранее издать хотя бы скромный список выставок и других акций, посвященных 150-й годовщине фотографии, с подробными данными о времени и месте их проведения. О некоторых выставках в «Ревю Фотография» будут опубликованы более обширные материалы в последующих номерах.

тографических галерей из Китая, Чили, Италии, Венгрии, Голландии, ФРГ, СССР, США и Англии, присудило титул «Фотография года» и первую премию в категории «Актуальных снимков» жестокому, но, бесспорно, высоко гуманистическому цветному снимку «Похороны в Армении», созданному 33-летним американцем Дэйвидом Тернлейом. Этот эмоциональный снимок отца, плачущего над гробом своего мертвого сына, точно передал страдания армян, потерявших во время страшного землетрясеня своих близких. Подобный снимок, сделанный на несколько секунд раньше на этом же месте, входил в цикл трагических кадров, сделанных в разрушенном Спитаке и Ленинакане Питером Тернлейом, который был в Армении со своим братом Дэйвидом. Этот цикл получил вторую премию в категории репортажных циклов. Цветные снимки из Ленинакана, созданные фоторепортером ТАСС Андреем Соколовым в той же категории получили третье место, а снимок мужчины в отчаянии над десятками трупов в Спитаке, сделанный Александром Копачевым, занял второе место среди отдельных репортажных кадров. Снимки из многострадальной Армении, несмотря на всю их реалистичность, отличались гуманистическим взглядом фотографов, показывали не только отчаяние, но и человеческую солидарность и поддержку.

Июне прошлого года состоялся первый выпуск **Высшего обучения фотографии в Варшаве** (35 человек). Все попытки организовать вузовское обучение фотографии в Польше были тщетными до осени 1989 года, когда такое обучение было начато по инициативе доц. Стефана Войнецкого в Высшем художественном училище в Познани. Поэтому имело такое значение в 1985 году начало первого курса Высшего обучения фотографии. Главная заслуга в этом приналдежит Мечиславу Цибульскому. Методическую и финансовую помощь оказал Союз польских художественных фотографов и Центр методики расширения культуры, шефство взяло министерство культуры и искусства, признавшее за Высшим обучением фотографии статут профессионального училища.

Высшее обучение фотографии во многом похоже на Институт художественной фотографии Союза чешских фотографов, ибо оно также комбинирует индивидуальную работу слушателей над практическими и теоретическими упражнениями с лекциями и дискуссиями на регулярно проводимых консультациях. В программу обучения входят, помимо практических фотографических предметов, история польской и мировой фотографии, теория и эстатика фотографии, избранные главы из истории искусства, теория культуры, педагогики, психологии и социологии, далее дидактика фотографии, рисунок, графика, фотографическая техника и фотохимия. Среди постоянных лекторов — известные фотографы Анджей Лахович, Ежи Левчинский, Марцин Гижицкий, ведущие специалисты в области истории и теории фотографии Уршула Чарторыска, Юлиуш Гаржтецкий, Ежи Буша. Кроме того читают лекции и гости, например, классик польской фотографии Эдвард Гартвиг, известный пейзажист Павел Перщинский, публицист Рышард Бобровский. Среди первых выпускников преобладали мужчины в возрасте от 25 до 45 лет. Довольно сложный выпускной экзамен предполагает представление коллекции фотографий и теоретической работы, обрабатывающей одну из предложенных тем — монографии известных фотографов, развитие фотографии в отдельных регионах, проблематика, связанная с фотографической техникой. Несмотря на сложность программы обучения учебу не закончило всего 15 из 50 принятых слушателей. После успешного окончания первого четырехлетнего курса в прошлом году были приняты следующие желающие.

Дэвид С. Тернли: Похороны в Армении, 1988

На 32-й всемирный конкурс журналистской фотографии **Уорлд Пресс Фото 1989 года в Амстердаме** было прислано более 10 тысяч снимков от 1294 авторов из 62 стран. Девятичленное жюри, в котором заседали фоторепортеры, бильдредакторы и руководители фо-

Но это нельзя сказать об всех оцененных фотографиях, среди которых опять было много снимков, возникших случайно или благодаря скорости моторной перемотки пленки. Это относится к снимку Мартина Фюгера, победившего в категории корреспонденции, на котором запечатлено столкновение истребителей во время воздушного праздника в Рамштейне, а также серия драматических моменток о том же событии, созданная Манни Гарсией (вторая премия в категории корреспонденциий) или ряд снимков в категории спортивных фотографий, включая первую премию, присужденную Брайэну Смиту за фотографию двукратного олимпийского победителя в прыжках в воду Грэга Лоудженнса в тот момент, когда он поранил голову.

В общем же можно сказать, что на прошлогоднем конкурсе Уорлд Пресс Фото таких снимков было меньше, чем в прошлые годы, и чаще встречались действительно первоклассные работы первоклассных мастеров, к которым относилась и исключительно драматическая серия кадров фоторепортера ньюйорского филиала агентства «Сигма» Эллэна Танненбума, запечатлевших отчаянную борьбу безоружных палестинцев с израильскими солдатами (1-я премия в категории корреспондентских циклов), прекрасный репортаж члена группы «Магнум» Криса Стил-Перкинса о драматических событиях во время похорон трех убитых членов Ирландской республиканской армии на католическом кладбище в Бельфасте, который свидетельствует о личной храбрости автора и его исключительном фотографическом таланте (3-я премия в категории корреспондентских циклов), не менее качественный репортаж члена парижского агентства «Гамма» Чарльза Хайреза о наводнени в Бантгладеше (1-я премия за репортажные циклы).

Высоким уровнем отличался и цикл портретов различных бывших монархов, созданный французским фотографом Жераром Рансэном (1-й приз за коллекции снимков в категории «Люди в сообщениях». а также эффектный документ американца Чарльза Мэйсона о международной помощи при спасении китов, которые застряли в замерзшем море в северу от Аляски (приз Оскара Барнака).

Несколько крупных побед одержали и на этот раз советские фоторепортеры: Павел Кривцов — 1-я премия в категории «Повседневная жизнь» за эмоциональные снимки из психиатрической клиники, Борис Юрченко — 1-я премия в категории «Люди в сообщениях» за снимок «Прощай, Громыко», Лев Шерстенников — 3-я премия в той же категории за репортажный портрет академика Андрея Сахарова, Николай Ниров — 2-я премия среди юмористических снимков за кадр «Переход», Александр Поляков — 3-я премия среди сериалов о природе за репортаж об отстреле оленей за Полярным кругом и уже упомянутый Александр Копачев —2-я премия среди репортажных снимков за кадр из Армении после землетрясения. На этот раз после длительного перерыва был отмечен и чехословацкий фотограф — Мирослав Зайиц из журнала «Млады свет», который получил почетный диплом в категории «Люди в сообщениях» за снимок Рональда Рейгана, выступающего под большим бюстом Ленина перед студентами Московского университета имени Ломоносова.

Выставочная коллекция работ, отмеченных на 32-м конкурсе Уорлд Пресс Фото, в которой совершенно ясно преобладают цветные снимки, после амстердамской премьеры отправилась в путь по ряду стран, среди которых будет также СССР и Венгрия.

В лондонском Национальном театре прошлым летом была размещена выставка фотографий из известного журнала **«Пикчер Пост»**, подготовленная агентством «Халтон Пикчер Компани» и сопровождаемая книжной публикацией «Пикчер Пост Альбум» с предисловием Роберта Ки.

Лучшие годы журнала «Пикчер Пост» неразрывыо связаны с личностью двух шеф-редакторов, которые формировали лицо этого английского «брата» американских журналов «Лайф» и «Лук». Первым был опытный журналист венгерского происхождения Стефан Лорэнт, бывший главным редактором журнала «Мюнхнер Иллюстрите Прессе» и в 1934 году эмигрировавший из нацистской Германии в Англию. Сначала он там работал в журнале «Клэрион», позже помогал создавать новый еженедельник с доминантной ролью фотографии «Иллюстрэйтед» и, наконец, убедил молодого издателя Эдварда Халтона издавать еженедельник «Пикчер Пост». Первый же номер, появившийся в начале октября 1938 года, имел огромный успех. Постепенно журнал стал важной трибуной современной фотожурналистики в Англии. Среди тех, кто постоянно сотрудничал с ним, были известные английские мастера Билл Брандт, Берт Харди, Джордж Роджерс, Леонард МакКомб, Тарстон Хопкинс, Хамфрей Спендер, а также беженцы из Германии Феликс Ман, Курт Хюбшманн (который в Англии изменил фамилию на Хаттон), Тим Гидал. Какое-то время после войны на его страницах публиковал свои снимки и пражский фоторепортер Йиндржих Марко.

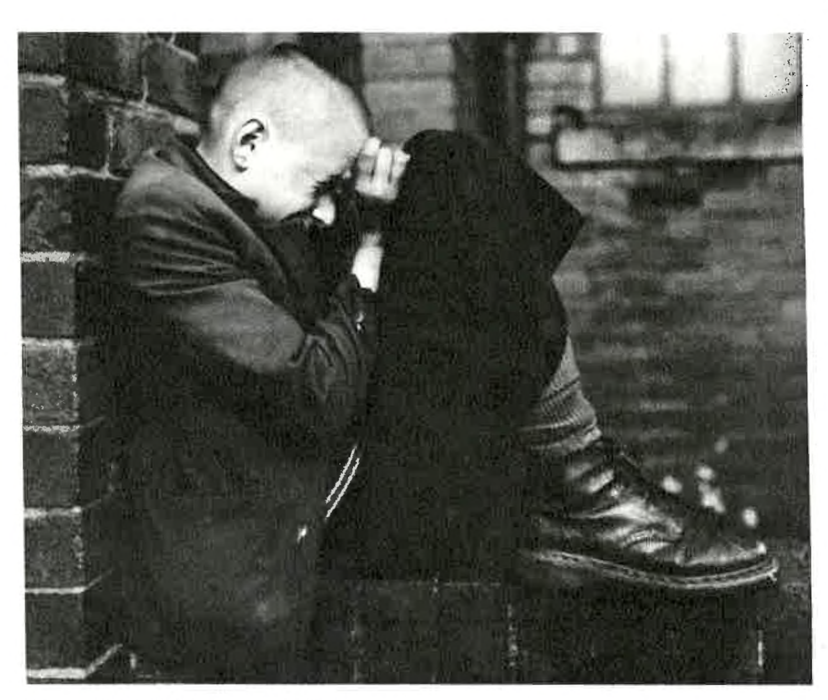
Курт Хаттон: Ярмарка в южном Лондоне, 1938 (с выставки «Пикчер пост»)

«Пикчер Пост» помещал фотографии известных политиков, артистов и художников, богатых аристократов и одновременно снимки повседневной жизни простых людей. Фотографии всегда были на переднем плане, их сопровождали короткие точные тексты. В том же направлении вел журнал в 1940—1950 годах и Том Гопкинсон. Серьезный кризис настал после 1950 года, когда Халтон из-за страха в обвинении в симпатиях к коммунизму не согласился с публикацией некоторых снимков Харди, сделанных во время войны в Корее. В знак протеста Гопкинсон покинул свой пост шеф-редактора. Журнал выходил еще семь лет, но его уровень и популярность упали.

На лондонской выставке были десятки новых фотографий с оригинальных негативов и образцы представления различных репортажей

на страницах журнала. Отдельные фотографии и циклы были размещены по темам, например, неретушированные моментки с политических переговоров, нестандартные портреты политиков и кино и театральных звезд, спортивные снимки, живая фотография из трактиров, со скачек или демонстрации мод, многочисленные фотографии военного периода, показывающие страдающий, но непокоренный Лондон, людей, пережидающих налеты в метро, эвакуацию детей в провинцию, женщин, обучающихся стрельбе. Большинство выставленных снимков даже после четырех и пяти десятилетий не потеряли своей свежести и непосредственности, многие из фотоочерков и сегодня еще стояли бы выше среднего уровня фоторепортажейв нынешних журналах. Тем более обидно, что все работы были представлены без указания имен их авторов. Организаторы так продемонстрировали недостаток уважения к фотографам, многие из которых относятся к известнейшим пионерам модерной фотожурналистики.

В 1989 году было присуждено много престижных **фотографических премий.** Одной из наиболее известных является премия Анри Картье-Брессона, присуждаемая Национальным центром фотографии в Париже и финансируемая фирмой «Американ Экспресс». Эта премия в размере 250 тысяч французских франков будет присуждаться ежегодно за крупные произведения в области черно-белой репортажной фотографии. 12-членное жюри в прошлом году присудило ее 43-летнему английскому фоторепортеру Крису Киллипу, известному прежде всего своими документальными кадрами, сделанными на севере Англии и на острове Мэн. Премия из фонда Эрны и Виктора Хассельблад в размере около 60 тысяч западногерманских марок была отдана 45-летнему члену агентства «Магнум» бразильцу Себастиану Сальгадо — автору эмоциональных гуманистических репортажей из Эфиопии, Латинской Америки, Португалии, США и других областей. На международных встречах фотографии в Арль был объявлен победитель Европейской премии фирмы «Кодак», выбранный жюри среди победителей ряда национальных туров. Им



Крис Киллип: Без названия, 80-е годы

стал молодой испанец Рафаэль Варгас, который получил эту премию в размере 20 тысяч западногерманских марок за коллекцию ангажированных цветных портретов. Лауреатом первой (Западно)германской фотографической премии с суммой в 15 тысяч марок был объявлен дюссельдорфский фотограф Томас Руфф за коллекцию крупноформатных портретов молодых людей, созданных дескриптивным методом. Премии Национальной ассоциации фотожурналистов в США были присуждены Джону Каплану из газеты «Питтсбург Пресс» и Джеймсу Нахтвейю из агентства «Магнум». Каплан получил ее за фотоочерк «Преступление Роднея» — о молодом убийце, Нахтвей — за несколько коллекций репортажных снимков из Судана, Гватемалы, Палестины и СССР. Премию фирмы «Кэнон» за лучший фотоочерк года получил фоторепортер американского журнала «Лайф» Юджин Ричардс за работу о наркоманах из южного Бруклина. Университет североанглийского города Брэдфорд, где находится Национальный музей фотографии, кино и телевидения, присудила почетную степень доктора американскому портретисту Арнольду Ньюмену, бывшему шеф-редактору журналов «Мюнхнер Иллюстрирте Прессе» и «Пикчер Пост» Стефану Лорэнту, известному фотографу моды Хорсту Хорсту, французскому фотографу и публицисту Жизель Фрейнд, издателю фотопубликаций Крашну Краушу и английскому портретисту и документалисту лорду Сноудону.

Московское издательство «Планета» подготовило на этот год издание нескольких работ по теории и истории фотографии, а также ряд иллюстрированных публикаций, например, книгу«Беседы о фотографии», автором которой является фоторепортер и публицист Валерий Генде-Роте. Книга составлена из бесед с различными представителями советского искусства и науки, например, с писателем Чингизом Айтматовым, кинорежиссером Сергеем Герасимовым, литературоведом Дмитрием Лихачевым, физиком Петром Капицей и другими, которые в этих беседах высказывают свое отношение к фотографии, ее общественной роли и творческим возможностям. Многие из участнков бесед представляют в книге свои собственные любительские работы. Издатели предполагают, что эти беседы из которых некоторые уже были опубликоны в журнале «Советское фото», вызовут большой интере, поэтому книга будет издана тиражом в 100 тысяч экземпляров. В «Планете» также выйдет несколько монографий фотографов. В этом году предполагается книга о жизни и творчестве Юрия Еремина — автора лирических пейзажей в пикториалистическом духе, относящихся к первым десятилетиям нашего века, и репортажных снимков 30-х—40-х годов, монографя современного создателя фантастических фотомонтажей Виталия Бутырина с текстами известного литовского поэта и эссеиста Эдуарда Межелайтиса и альбом снимков фотожурналиста Александра Секретарева, который недавно трагически погиб в Афганистане. В издательстве ведется также работа над монографией, посвященной пионеру русской социальной фотографии XIX века Максиму Дмитриеву, и книжкой о литовском фотографе Витасе Луцкусе, известном своими документальными снимками, овеянными поэзией. В этом году «Планета» издаст антологию «Любительская фотография России», сборник снимков из фотохроники ТАСС и альбом детских фотографий. Иностранная литература в планах издательства представлена переводом пособия двух английских авторов Левинского и Магнуса «Фотопортрет». Предполагается издать ряд краеведческих публикаций — о Волге, Ленинграде, Байкале, Новгороде, Новосибирске, Латвии и других регионах и городах Советского Союза.

Подготовил ВЛАДИМИР БИРГУС

ПРИНОСИМ ИЗВИНЕНИЯ

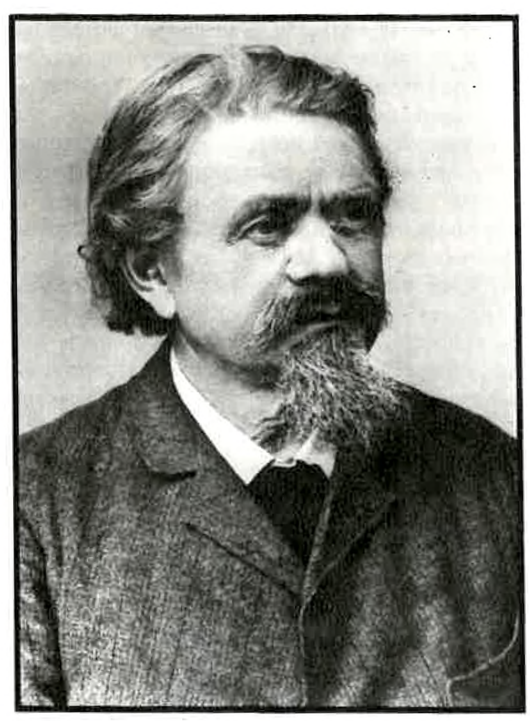
В части тиража №1 «Ревю фотографии» за 1990 год по вине типографии были перепутаны два листа в цветном разделе журнала. Приносим читателям свои извинения за эту ошибку. Правильный порядок фотографий в цветном разделе указан на стр. 1 того же номера в списке авторов.

Типография

ПЕРВЫЕ ФОТОГРАФИИ В КОЛИНЕ

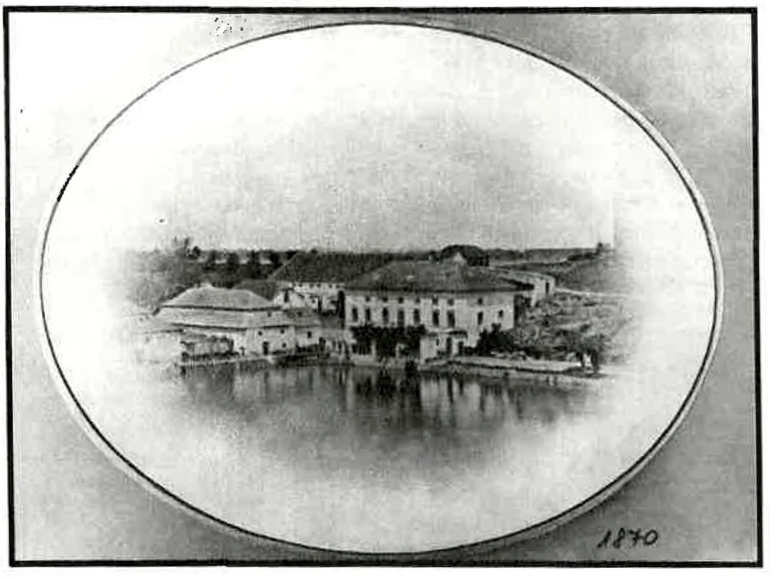
Празднование 150-летия открытия фотопроцесса дало импульс к исследованию истории чешской и словацкой фотографии, в особенности ее самого раннего периода. Наряду с медальонами более известных представителей мы хотели бы уделить большее внимание региональной фотографии, в особенности в тех случаях, которые имеют непосредственную связь со всей чехословацкой фотографией. После работ, посвященных первым фотографам в городах Оломоуц и Кошице и их окрестностях (РФ 2/88 и РФ 2/88), в этом номере публикуется материал о начале фотографической деятельности в городе Колин.

Случай хотел, чтобы именно Колин оказался связанным с жизнью двух наиболее известных в мире представителей чешской фотографии — Йозефа Судека и Яромира Функе.



Франтишек Войтех Кратки: Автопортрет, около 1880 года. Контактная копия с пластинки формата 18 на 24 см.

Йиндржих Веверка: Северозападная сторона площади в Колине, 1867. Старейшая сохранившаяся фотография Колина. Снимок интересен и тем, что под надписью на доме номер 76 с помощью лупы можно довольно хорошо разобрать надпись «Фотографицка дильна» (Фотографическая мастерская).



Йиндржих Веверка: Мельница на Залаби, так называемая Подскальская, 1867. В 1868 году она сгорела, поэтому указанная дата неправильна.

Представляемая статья написана на основе многолетних исследований авторов, связанных с накоплением архивных и технических материалов. О начальном этапе колинской фотографии нет никакой литературы, за исключением статей антиквара и хрониکера города Франтишека Страки и воспоминаний юриста Антонина Функе. Личные данные о роде Кратки были найдены в метрических книгах, находящихся в Государственном областном архиве в Праге.

Воспоминание о первом колинском фотографе — П. Фульгенце Копрживе — сохранил отец Яромира Функе. Копржива родился в 1811 году в городе Рыхнов-над-Кнежною и умер в 1872 году в Колине. Он был священником в монастыре капуцинов. Новое открытие привело его в восторг и он стал фотографировать в монастырском саду, став одним из нескольких представителей церкви, которые оказали вниание на начальный период фотографии в Чехии (среди них Ф. И. Сташек в г. Литомышль, Б. Франц в Брно, В. Крамер в Домажлице, И. Рат в Кунжварте, П. М. Губер в Праге). Негативы Копрживы сохранялись до 1950 года, когда при ликвидации монастыря они были потеряны.

Самое первое колинское фотоателье, где делались работы на заказ, связаны с домом номер 76, в котором родился художник-ведутист Винценц Морштадт. В саду этого дома около 1860 года открыл ателье Йиндржих Тейхнер, происходивший из Венгрии. В Вене он как будто учился «скульптуре, малярному делу и фотографии», открыл свое дело и занялся своими ремеслами. Он является автором многих надгробий на старинном еврейском кладбище. Портретная фотография не давала ему достаточно средств к существованию. Это доказывает, что даже в период большой конъюнктуры фотографии в начале эры фотографий формата визитной карточки фотографы в небольших городах должны были работать и в других областях. Тейхнер умер в военном 1866 году от холеры. Его вдова передала ателье двум пражанам — Мюллеру, о котором нет никаких данных, и Йиндржиху Веверке, который родился в 1839 году, имел в Праге на Малой Стране в 1864—1866 годах собственное ателье, а в Колине открыл дело в 1867 году. Свои работы обозначал исключительно по-чешски. Он является автором самых ранних сохранившисхя видов Колина. На его снимке главной площади на доме номер 76 видна вывеска «Фотомастерская» и указатель «в саду». Город и его окрестности Веверка фотографировал лишь от случая к случаю.

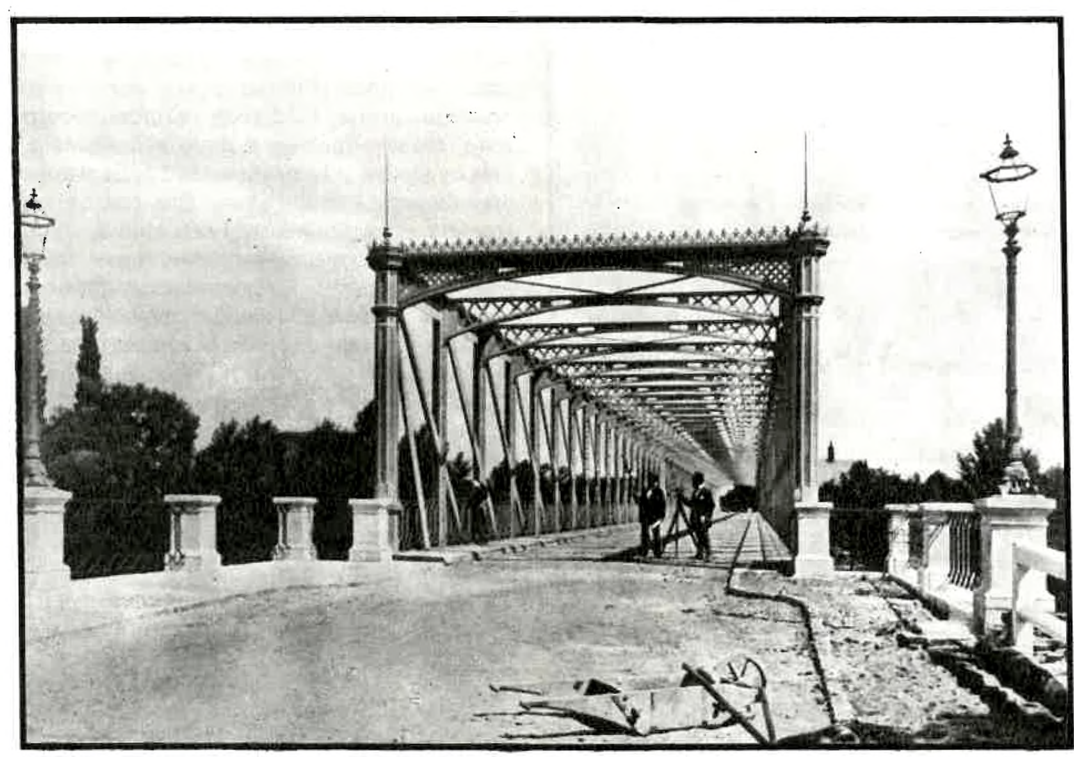
В 1870 году его преемником стал 19-летний Антонин Пинкас, происходивший из старинного мельничного рода. В этой пражской семье фотография уже имела определенные традиции, которые еще нуждаются в дальнейших исследованиях (например, пропавший калотип Кампы, созданный около

Франтишек Кратки: Автопортрет, около 1895 года. Обработка передает художественные амбиции самого известного представителя этого рода.

1850 года, происходит из этой семьи). Антонин Пинкас, вероятно, то же самое лицо, которое имеется в пражской адресной книге с указанием «фотограф и химик», владелец ателье на Влашской улице. Фотографии он обучался у Йиндржиха Эккерта. Занимался фотографированием достопримечательностей и промышленных объектов, его портреты имеют определенный стиль. А. Пинкас открыл филиалы своего ателье в городах Кутна-Гора и Млада-Болеслав. После десяти лет работы в саду дома Морштадта он перешел в ателье в доме номер 68. Умер в возрасте 32 лет 9 июня 1883 года. Его вдова продолжала содержать ателье, позже она вышла замуж за Юлиуса Доменегоне из города Литомержице, который был управляющим сахарного завода. Он сам не фотографировал, хотя ателье и было записано на его имя. В 1887 году ателье купил Богумил Рафаэль, происходивший из города Млада-Болеслав, который приобрел фотографические навыки в Париже и сделал себе имя хорошими портретами. Связь между названием бренского ателье «Рафаэль», принадлежавшем семье изобретателя глубокой печати Карела Клича, и фотографом следует еще доказать. В 1896 году Богумил Рафаэль переместил ателье из дома номер 68 в сад дома, известного под названием «На валу Пршемысла Отакара II». Вероятно в 1905 году он передал его Франтишеку Гульду, известному фотографу города Йозефов, который открыл там свой филиал.

Был в Колине и кочевой фотограф, которым стал сапожник Вацлав Пачес, увлекшийся фотографией под влиянием Якуба Криштофа Ноннеманна, который работал помощником в ателье Пинкаса. Ноннеманн получил разрешение заниматься кочевой фотографией и вместе с Пачесом они ездили по ярмаркам в различных селах и небольших городках. В 1889 году Ноннеманн обосновался в Праге и стал родоначальником фотографической династии, Пачес же вернулся в Колин, где с весны до осени фотографировал в палетке на лужайке у нынешней бани. Эти фотографы создавали для широкой публики дешевые моментальные фотографии на железных пластинках — ферротипы.

Важное место в истории фотографии города Колин и заметное в чешской фотографии вообще занимает перед первой мировой войной семья Франтишека Войтеха Кратки, который родился 11 октября 1830 года в городке Садска. Сам он был живописцем, реставратором и фотографом. Фотографию освоил, вероятно, у пражского фотографа Йиндржиха Лахманна. Его сын Франтишек, родившийся 7 сентября 1851 года, стал самым известным фотографом в этой семье. Он учился сначала у своего отца, потом, в соответствии с семейной традицией, в Академии художеств, а в 1870—1872 годах работал у отца в области химиографии и фототипии. Портретное фотографирование освоил в 21 год в ателье Антонина Пинкаса в Колине. В качестве самостоятельного фотографа фигурирует в колинской книге ремесленников за 1876 год. Там же указано, что он занимался и малярным делом. Его кватрира и ателье располагались в старинном доме номер 45 «У черной лошадки». В 1879 году старый дом был снесен, на его месте построен новый, в котором Франтишек Кратки остался. Какое-то время в его ателье работал и его брат Вилем, родившийся в 1853 году. В 90-е годы Франтишек Кратки стал самым известным издателем стереоскопических открыток в Чехии — сначала фотографических, потом фототипических и цинкографических. Его ателье называлось «Художественная фотохимиографическая мастерская». В 1895 году в журнале «Фотографицки обзор» было написано, что Ф. Кратки «объехал всю Чехию, Моравию и Словакию, побывал даже в Галиции». В том же году он выставлял на Этнографической выставке свои стереофотографические циклы, созданные в горах Крконоше, Шумава, Орлицкие, Татры. Много снимков Кратки получил путем обмена. В рекламе он писал, что издает «стереоскопические открытки со всего мира». В историю чешской фотографии вошел и спор об авторском праве между Кратки и Энрике Станко Вразом, когда Кратки издал



Йиндржих Эккерт — Юлиус Мюллерн: Новый железнодорожный мост через Лабе, 1879. Снимок сделан со стороны города, отличается равномерностью композиции, характерной для Эккерта. Мужчины на снимке, вероятно, проектант и строитель. Снимок из цикла, который Эккерт составлял по всей Чехии для мостового завода братьев Пршиш в Праге.

Антон Пинкас: Дом «У золотого судна», 1879. Образец ранней документации города. В 1880 году дом был снесен.

снимки Враза, созданные в Китае, Новой Гвинее, на Борнео и в Сиаме. Спор окончился в 1901 году в пользу Кратки, ибо путешественник Враз был американским гражданином, а между США и Австро-Венгрией не было соответствующего соглашения. Так чешские зрители получали информацию из разных стран, включая снимки событий. Стереофотографии играли тогда роль будущей кинохроники. Такой же популярностью пользовались и раскрашенные диапозитивы, которые Кратки также издавал. Следует отметить, что после 1910 года, когда начала развиваться кинематография, интерес к стереофотографии упал и у издателя возникли серьезные экономические трудности. Большое внимание уделял Кратки и октрыткам с видами Чехии. В этом отношении он превзошел даже известный Художественно-типографический институт Карела Беллманна в Праге. Кратки создал первые панорамы с перемещающимися стереофотографиями, запечатлял строительную деятельность в Колине, местные события, издавал фототипии чешских городов большого формата, был единственным чешским фотографом, который издавал инсценированные стереофотографии самого разного жанра — от сказок и аллегорий до дидактических композиций, предназначенных детям. Сопроводительные тексты на обороте снимков сегодня часто вызывают улыбку. Образцом ему служили старинные австрийские и немецкие композиции, тексты к которым он придумывал сам. Портреты фотографа выходили за рамки среднего ремесленного уровня. Кратки умел хорошо раскрашивать. Лучшими в его портретном творчестве являются рекламные снимки, составленные чаще всего из членов его семьи, которые заказывала Колинская цикорная фабрика. Будучи очень активным человеком, который, к тому же, много путешествовал, Кратки долго оставался холостым и женился только в 47 лет в 1898 году на 20-летней Анне Поспишиловой из Хеба, с которой имел пять детей, из них три сына. Семейную фотографическую традицию продолжил второй сын, Иржи, родившийся в 1901 году. В этом же году Кратки построил просторный объект в предместье Колина с мастерскими и стеклянным ателье, где он занимался фототипией, литографией и цинкографией. В этом же доме жила вся семья. В 1911 году Франтишек Кратки подвергся операции глаз. Кризис всего предприятия принудил его в 1913 году продать литографию Йозефу Реллиху и двум его компаньонам из Праги. 13 декабря 1913 года Франтишек Войтех Кратки умер. Его старое портретное ателье было отдано в аренду. После достижения совершеннолетия Иржи Кратки взял его обратно и продолжал портретную практику и фотодокументирование города. Он остался заведующим и после того, как ателье вошло в кооператив. После перевода съемочного зала в другое места там остался архив и все старинное оборудование. В начале 60-х годов помещение нужно было освободить под склад. Несколько тысяч негативов было передано в пражский Национальный технический музей. В этом смысле судьба к архиву Кратки была милостива, как и к негативам семьи Шехтлов или Брунера-Дворжака. Но до сих пор он еще подробно не обработан.

Другим значительным документалистом преобразований в городе Колин был Ян Кубрт. Он родился 11 мая 1876 года, а в 1900

Оборотная сторона кабинетной фотографии Ф. Кратки свидетельствует об известности фирмы. Внизу слева герб со знаком маляров.

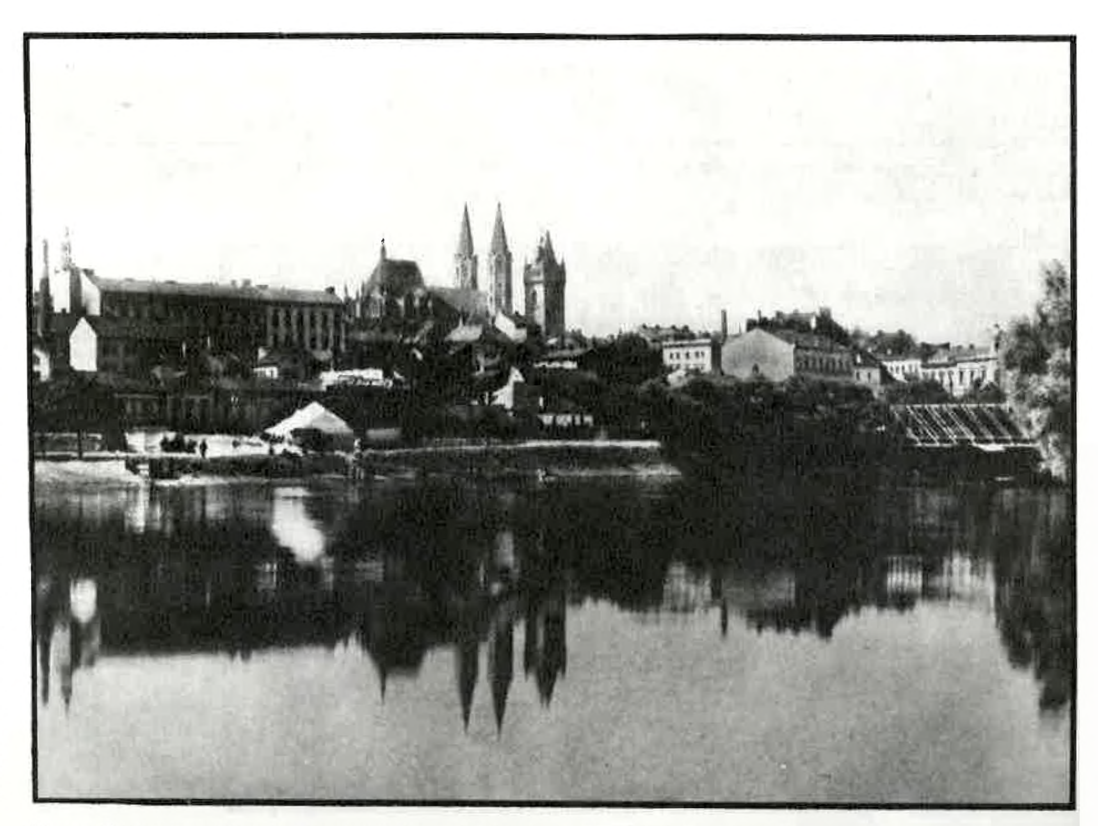
Франтишек Кратки: Реклама Колинской цикорной фабрики, вероятно 1904 год. Для рекламных снимков Кратки использовал жену и детей. Первый слева Иржи, который позже руководил ателье. Его жена Мария была родственницей Й. Судека.

Ф. Кратки: «Воспоминания» — образец композиции, продававшейся в форме стереофотографии около 1895 года; известно по иностранным визитным карточкам еще в период около 1870 года.

Франтишек Кратки: Портрет жены как составная часть рекламы для Колинской цикорной фабрики, около 1905 года. По моде того времени снимок сделан снизу. Очевидно, одна из старейших сохранившихся фотореклам.

году открыл ателье в доме, где в настоящее время помещается гостиница «Савой». После перестройки дома он переехал в другое место — на улицу На градбах, где и жил до своей смерти 4 апреля 1949 года. Кубрт издавал открытки с видами городов, снимки событий в культурной, политической и спортивной жизни. Как и пражский букинист Зикмунд Реах, он выставлял их в витрине своего магазина, соединеного с ателье. Оставшуюся после него аппаратуру взял Национальный технический музей, негативы сохранили авторы статьи.

На рубеже XIX и XX веков количество фотографов в Колине постоянно увеличивалось, их имена можно найти в ежегодных адресных книгах. Интересным представителем колинской фотографии была женщина — Богумила Блоудилова. Она родилась в 1875 году и относилась к признанным сотрудникам ателье Кратки, где обучилась фотографическому ремеслу. Она замещала главу фирмы во время его путешествий за границу. В 1911 году Блоудилова отделилась, назвав свое ателье «Рафаэла». Ее сестра Мария занималась копированием, сама Богумила фотографировала. Она была двоюродной се-



Карел Беллманн: Колин, около 1895 года. Снимок из Альбома фототипий — видов чешских городов. Облака вкопированы дополнительно ввиду длительного экспозиционного времени.

строй Йозефа Судека и именно у нее с 1 декабря 1911 года до 1 июня 1914 года училась сестра Судека Божена. Встречи с Боудиловой оказали на брата и сестру очень большое влияние. В наследии Судека есть немало ее портретов и моментальных снимков. Богумила Блоудилова, которая так же, как и сестра Судека, не вышла замуж, работала в своем деревянном ателье до 1936 года, после чего оно еще служило скульптору Владимиру Гниздо.

Йозеф Судек родился в Колине 17 марта 1896 года в доме номер 36/Ш. Ему еще не было трех лет, когда в возрасте 32 лет умер его отец, который был маляром. Семья переехала в район Новы Дворы (№9/17). В 14 лет Судек начал учиться в Праге на переплетчика, потом стал работать. До сих пор еще не были подробно разобраны корни, из которых он вырос. Отношение к сестре, которая освоила фотографию, и круг родственников сыграли решающую роль: сохранились раскрашенные фотографии, созданные Судеком еще до 1. мировой войны. Есть там и кадры, которые можно назвать панорамными. Судек не расставался с фотоаппаратом и на фронте, о чем свидетельствуют маленькие альбомы, которые он посылал сестре. На одном снимке он запечатлен со своим аппаратом. И не ранение, лишившее его руки, привело Судека к фотографии, он тянулся к ней через свою сестру уже раньше.

Богумила Блоудилова: Автопортрет, около 1911 года. У этой дамы в шляпе и с лисой на шее, которая руководила фотоателье в Колине, обучилась фотографии сестра Йозефа Судека Божена. Блоудилова была двоюродной сестрой Йозефа и Божены.

Яромир Функе родился в колинском предместье Скутеч. С Колином его связывало не только детство, годы учения и семейные корни. Он не стал ни врачом, ни адвокатом (как его отец), а преподавателем в Государственном полиграфическом училище, имевшим сильное влияние на студентов. Об отношении к родному городу свидетельствует цикл под названием «Мой Колин». Ярослав Яник о нем пишет: «Функе в течение ряда лет комментировал размышления во время своих прогулок своими снимками. Он бродил по окрестностям, по базарам, вылезал на крыши и даже на трубы, ложился на землю . . .» Соавтор этой работы был фотографом, во время войны был у Функе помощником и знает, сколько планов осталось нереализованными, например, фотоиллюстрации к произведению Эрбена «Свадебная рубашка», которое должно было выйти в издательстве «Адвентин». Яромир Функе умер 22 марта 1945 года, став косвенной жертвой авианалета.

Ян Кубрт: Старый железнодорожный мост с антисемитской надписью, около 1908 года.

Ян Кубрт: Магазин на Рубешовой улице, 1905 год. Снимок золотильной фирмы показывает и широкую продажу фотографий

Франтишек Кратки: Франтишек Кмох и его капелла перед колинским спортивным залом, около 1900 года.

Итак, город Колин сыграл в истории чешской фотографии интересную роль. Для полной картины следует отметить, что в колинской гимназии преподавал до 1937 года Эуген Вишковский, который до сих пор еще недостаточно оценен как фотограф и теоретик. Благодаря дружбе со своим учеником Я. Функе он сблизился с пражским фотографическим авангардом. Для того периода характерно, а для Колина знаменательно, что его известную электростанцию фотографировали как Судек, так Функе и Вишковский. Колин уже в XIX веке посетили многие известные фотографы, Франтишек Кратки сделал его известным в фотографическом плане, Судек, Функе и Вишковский его прославили.

На основе материалов
ЯНА И ЛАДИСЛАВА КОМАРЫТ
обработал ПАВЕЛ ШЕЙФЛЕР

Йозеф Птачек: Замок Розтеж. 1985